الجمـهورية الجزائريـ ـة الديمقراطيـ ـة الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران السانية

كلية الاداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وادابها

مذكرة لنيل شهادة الماجستير موسومة بـ ـ:

مفهوم التناص عند "جيرار جينيت"

مـ ـع

أنمـــــوذج تطبيـــــقي

[مشروع الشعرية في الخطاب الأدبي]

إعداد الطالبة:
كريدات حورية

إشراف الأستاذ:
ابن حلي عبد الله

لجنة المناقشة

ا. الدكتور ابن حلي عبد الله.................مشرفا
ا. الدكتور بشير بويجرة محمد ....رئيسا
ا.الدكتور بلقاسم هواري ....مناقشا
ا. الدكتور ميراوي عبد الوهاب..............مناقشا

السنـ ـة الجامعيـ ـة
2008-2007

الجمـهورية الجزائريـ ـة الديمقراطيـ ـة الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران السانية

كلية الاداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وادابها

مذكرة لنيل شهادة الماجستير الموسومة بعنوان:

مفهوم التناص عند "جيرار جينيت"

مـ ـع

أنمـــــوذج تطبيـــــقي

إعداد الطالبة:
حورية كريدات

إشراف الأستاذ:
عبد الله بن حلي

السنـ ـة الجامعيـ ـة
2008-2007

إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا
قال في غده:
لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا
يستحسن،
ولو قدم هذا لكان أجمل...
هذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء
النقص على جملة البشر

"العماد الأصفهاني"

كلمة شكر

شكــرا كثيرا للأستاذ المشرف "عبد الله بن حلي" الذي أعاننــا في جميــع محطـــات هـــذا البحـــث وأفادنا كثيرا، ولم يبخل علينا بخيره الكثير في توجيهه لنا للوصول إلى الغاية المستهدفة

إهـــداء

وكيـــف لا أهديها إليكما

وبعض مني مع كلّي لكما

بسم الله الرحمن الرحيم

المدخل

مفهوم الحوارية عند "ميخائيل باختين"

1. مكانة "باختين" في الدراسات الأدبية.
2. مفهوم الحوارية.
3. خصائص الحوارية.
4. الحوارية في الرواية.
   أ-الخطاب متعدد الصوت
   ب-الخطاب وحيد الصوت.
5. أثر الحوارية في الدراسات الأدبية.

اهتمت الدراسات الادبية في الغرب بالنص اهتماما ملحوظا من الشكلانية الروسية "**le Formalisme Russe**" حتى الوقت الراهن ، ودرسته بوصفه بنية لغوية ذات خصوصية ، وبهذا تجاوزت هذه الدراسات واقع الدراسات انذاك، والتي كانت" تقوم على تفسير العمل الادبي والبحث في ثناياه عن المعاني الخارجية المتصلة به"[1].

من هنا برزت رؤى جديدة ودقيقة بمقارنة الظاهرة الادبية وبمفاهيم ومصطلحات جديدة ايضا، وليس يعنينا ان نتعرض لجميع المحاولات التي جاءت بها هذه الحركة، إنما الذي يعنينا هو التناص.

إن التناص حديث النشاة ظهر تحديدا في الستينيات عند الباحثة جوليا كر يستيفا "**Julia Kristeva**"[2]، حيث حددت التناص استنادا الى باختين **M. Bakhtine** من خلال مفهوم الحوارية **Dialogisme** والصوت المتعدد **Polyphonie** ، لذلك لابد من وقفة مع باختين.

1. مكانة "باختين" في الدراسات الادبية:

ظهرت إسهامات باختين في بداية الستينيات مع ما عرفته الاوساط الثقافية من اهتمام متجدد لروايات 'دوستيوفسكي'، وقد خصّه بدارسة مطولة سنة 1929[3].

تعتبر اعمال باختين امتدادا لإسهامات الشكلانيين الروس ، حيث يروي تودروف "**Todorov**" انه اهم مفكر سوفييتي في مجال العلوم الإنسانية واكبر منظر للادب في القرن العشرين[4]، وجاءت هذه الشهادة من باحث معروف كـ: 'تودوروف" لتذكر ان مفهوم التناص المتداول كان من اختراع باختين، وهو المفهوم الذي غير مفاهيم كثيرة في البحث الادبي.

ونتيجة لاستخدامه مفهوم الحوارية، اعتبره ايضا اكثر شكلانية من الشكلانيين انفسهم على الرغم من تاثيره بالظواهرية، حيث يفسر تودورف تفكير باختين فيقول:

---

[1] مفهومات في بنية النص ، صموئيل وآخرون **Somoviel** تر : وائل بركات ، ط1 ، 1996 ، دار معد ، دمشق ،ص 3.

[2] قدمت أطروحة دكتورة تناولت فيها المفاهيم النظرية الأساسية التي أنتجها مخائيل باختين" الماركسية وفلسفة اللغة " وفي سنة 1970 تحولت أطروحتها إلى كتاب بعنوان " نص الرواية مقاربة سميولوجية للبنية الخطابية المتحولة " ، كما صدرت لها أبحاث ما بين 1966-1967 ، في مجلتين (تيل كيل **Tel quel** وكريتيك **Critique**) وأعد نشرها في كتابيها " سيميوتيك **Sémiotique** ، ونص الرواية **le Texte du roman** .

[3] محمد داود ، مجلة تجليات الحداثة ، مفهوم الحوارية عند باختين، ع 2 جوان 1993 ، جامعة وهران ،ص 76 .

[4] مفهومات في بنية النص ، ترجمة وائل بركات ،ص 51.

"يبقى مبدا الحوارية موضوعه الدائم مهما كان الموضوع الذي يعالجه ويظهر وكان الحوارية هي جوهر إيديولوجي في بحثه"[1]، اما باختين نفسه فيرى ان الشكلانيين اختزلوا مشاكل الخلق الادبي إلى مسائل لغوية وجعلوا من مذهبهم جمالية مواد البناء واهملوا المقومات الاخرى لفعل الخلق الادبي، والتي هي المضمون او العلاقة بالعالم والشكل[2] وشكلانية باختين كانت اعمق بكثير مما جعلها تؤسس للتناص الذي نجده وراء كل إبداع.

درس "باختين" اعمال "دوستيوفسكي"**Dostoievski**، و"رابليه" **Rabelais** نتيجه للقيم الفلسفية والإيديولوجية التي كشفت عنها كتابات العشرينيات، والتي تجلت في الافكار التاريخية والادبية انذاك ، حيث اثار تساؤلات حول إشكالية الملفوظية[3].

2- مفهوم الحوارية:

إن الخصائص الشكلية للرواية وتضميناتها الإجتماعية هي التي قادت "باختين" في دراسته لــ"دوستيوفسكي" إلى تطوير فكرة جديدة سيكون لها دور مهم في البحث الادبي، وهي ان " كل نص يرتبط بنصوص سابقة له بواسطة ما اسماه حوارية وقد اعتمدت فيما بعد جوليا كريستيفا هذا المفهوم واطلقت عليه مصطلح "التناص"[4] الذي لم يظهر كمصطلح سنة 1966 إلا لتحديد مصطلح اخر وهو الإيديولوجيم **Idéiologeme.**

إن الحوارية ترتكز على "التفاعل اللفظي بين الافراد اجتماعيا، واشتراك المتكلمين في إنتاج الفعل اللغوي الذي يحتفظ بمؤشرات هذا الإنتاج"[5] فالتبادل الكلامي الذي يحدث بين الافراد على اختلاف مستوياتهم الاجتماعية هو الذي يشكل البنية الحوارية وإنتاجها، وعليه يرى "باختين" انه لابد من الكشف عـن الحـوار الداخلي في سياقه الإجتماعي فيقول: "إن الحوار الداخلي الإجتماعي والخطاب الروائي ، يتطلب الكشف عن سياقه الإجتماعي الذي يقوم بتعديل جميع عناصر البنية الاسلوبية وكذلك

[1] المرجع السابق، ص 95-96.
[2] محمد داود ، مفهوم الحوارية عند باخثين ،ص 77.
[3] M. Bakhtine : esthétique et théorie du roman, tr : Darida Olivier, ED : Gallimard, 1978, p13.
[4] مفهومات في بنية النص صموئيل وآخرون ، تر : وائل بركات ،ص 53.
[5] محمد داود ، مجلة تجليات الحداثة، مفهوم الحوارية عند باختين ،ص 77.

شكله ومضمونه ولا يغيّرها من الداخل فحسب ، بل من الخارج ايضا ، والسبب في ذلك ان الحوار الإجتماعي يؤثر في الخطاب نفسه ، وفي جميع عناصره التي تتعلق بــ "المضمون او بالشكل"[1].

من هنا كانت الحوارية مقدمة لمفهوم التناص الذي يكشف عن خاصية كانت مطمورة، وعلى هذا الاساس يعتبر الية جديدة تحرك دينامية القراءة والكتابة[2]، وإن الذي يهدف إليه "باختين" في الخطاب الروائي هو إبراز مفهوم تعددية الاصوات، حيث يرى إنها توجه الخطاب بين الملفوظات ولغات الاخرين ، والكلام عند باختين ينفرد كفعل مستقل، والتبادل الكلامي له تاثير اساسي يشارك في تكوين الخطاب الروائي وإنه يحمل نشاطا وطاقة في ذاته[3] وإن كل ملفوظ حسب "باختين" من منظور جانب الإكتمال يتخذ صفة الحوار ويرتبط بلحظتي التلفظ والتلقي على انه رهين التبادل اللغوي الذي يتم داخل اللغة[4]، وهذا التبادل اللغوي يطلق عليه باختين مصطلح "التفاعل اللفظي"، في "كل اشكال الخطاب اللغوي، ومنه الخطاب الادبي، فكل من الحوارية والتداخل النصي ينبنيان على هذا التفاعل وفيه يتجسد تكوينهما "[5].

3. خصائص الحوارية:

إن كل كلام مبني على هيئة تبادلية ومتضمن كلاما اخر سابقا له او متزامنا معه فهو حوارية حيث تعتبر هذه الاخيرة مكونا لكل كلام ، وتعرف كتوزيع لكل خطاب إلى لخطتين تلفظيتين توجدان في علاقة حالية وهي تنتج بطريقة ثنائية[6].

حينما درس "باختين" الحوار عالجه بوصفه مركبا من البنى الكلامية والحوار الداخلي في الخطاب الروائي بالنسبة إليه تدخل فيه جميع البنى الدلالية والتعبيرية

---

[1] M.Bakhtine :esthétique et théorie d u roman , tr : Darida Olivier, p 120 « Le dialogue intérieur Social du discours romanesque exige révélation de son contexte Social concert qui infléchit toute sa structure stylistique Sa" forme" et "contenu" , et au surplus l'infléchit non de l'extérieur mais de l'intérieur car le dialogue Social résonne dans tout ces éléments tant ceux concernent le" contenu " que " La forme ".

[2] عبد الوهاب ترّو ، تفسير وتطبيق التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص 77، 78.

[3] M.Bakhtine :esthétique et théorie d u roman , tr : Darida Olivier, p 103.

[4] بشير القمري ، مفهوم التناص بين الأصل والإمتداد ، محلة الفكر العربي المعاصر ، ع 60-61 ، مركز افنماء القومي ،ص 77 -78.

[5] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة ، تر : محمد البكري ويمنى العيد ، دار توبقال للنشر، ط1 ، 1986 ، المغرب ،ص 06.

[6] فرونسواز أرمينيكو، المقاربة التداولية، تر : سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، د ط ، د تا ،ص 85.

الصامتة، وكانما تكون مجهولة[1]، فيبدو الخطاب الروائي لا نهائي الدلالة بسبب طابعه التمثيلي والتشخيصي، وحركة الاصوات والتلقظات التي تتفاعل فيه، وتحقق إنتاجيته، وفي هذا الصدد يقول "باختين" عن خصائص الحوارية حينما تتحد تشكل نسقا ادبيا: "**إن الوحدات الأسلوبية المتغيرة (السرد المباشر، اشكال السرد الشفهي، الاشكال الأدبية، وخطاب الشخصيات والأساليب الفردية)، هي مدمجة في الرواية، وتكوّن نسقا ادبيا منسجما**"[2].

هذه الخصائص الاسلوبية جميعها مع استعمالاتها المتغايرة تتشكل في صيغة واحدة وكلّية لن تتحقق إلا في الحوارية التي تتكون من ثلاثة فئات اساسية تشارك في خلق صورة اللغة:

- التهجين: **l'hybridisation**.
- العلاقات المتداخلة الحوارية بين اللغات: **l'interrelation dialogisée des langages**.
- الحوارات الخالصة: **les dialogues purs**[3].

إن اوّل شكل للحوارية هو التهجين الذي يعتبر مزجا بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ واحد، إنه ملفوظ بين وعيين لغويين، مفصولين بحقبة او باختلاف اجتماعي او بهما معا[4]، وهذا ما كشف عنه "باختين" في رواية دوستيوفسكي " الفقراء" التي يتم فيها المزج في ملفوظ واحد بين صوتين او لغتين او موقفين، ومن خلالهما تتم صياغة هجنة لغوية يكون لها دلالة معينة في سياق العمل الروائي بكامله[5].

---

[1] M.Bakhtine :esthétique et théorie d u roman , tr : Darida Olivier, p 102.
[2] -M.Baktine : esthétique et théorie du roman, p 88. « les unités stylistiques (la narration directe, les formes de la narration orale, déverses formes littéraires et discours des personnages stylistiquement individualisés) qui est hétérogène s'amalgament, en pénétrant dans le roman, y forment un système harmonieux ».
[3] -M.Baktine : esthétique et théorie du roman, p 175.
[4] - M.Baktine : esthétique et théorie du roman, p 175-176..
[5] -حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 86.

اما الشكل الثاني للحوارية هي العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات، يصفها "باختين" بإضاءة متبادلة بين اللغات، وهي ليست كالتهجين الذي يستدعي حضور لغتين في ملفوظ واحد، وإنما تظهر في الملفوظ لغة واحدة[1].

معنى ذلك إذا كانت علاقة حوارية متبادلة لا تتضمن داخلها لغة اخرى.

اما الحوار الخالص فيقصد به باختين " ما اسماه افلاطون منذ زمن بالمحاكـاة المباشـرة "**Miméis**" اي حـوار الشخصيات فيما بينها والحوار الخالـص بالنسبـة إلى "باخثين" إنه يتغذى من الحوارية الكبرى في الرواية والتي هي التهجين "**L'Hybride**"، وحوار الرواية بصفته شكلا مكونا يبقى مرتبطا ارتباطا وثيقا بحوار اللغات يرنّ داخل الهجنة في الخلفية الحوارية[2].

يعتبر التهجين عنصرا فعالا في انتاج الحوارية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بصورة اللغة إذ يصفها " باختين" بانها تهجين واع ، بمعنى الوعي بلغة من جانب لغة اخرى [3]، ويسمى هذا التهجين بـــ " التهجين القصدي "**L'Hybride Intentionel**"، وهنا لا يتعلق بمزج اشكال اسلوبين او لغتين وإشاراتهما ، وإنما يتعلق الامر بالصدمة التي تصيب وجهات النظر حول العالم داخل تلك الاشكال التي ترتبط بوجود اساليب لغوية متقابلة وتداخلها وانسجامها في الرواية ، والتي لا يعني انها تقول شيئا مقصودا بوساطة لغة واحدة ولكن بوساطة صورة تشكيلية لعدد من اللغات ضمن نسق بنائي متكامل[4].

4-الحوارية في الرواية:

إنّ باختين حينما كان يدرس تقنية خلق اللغة في الرواية كان يؤسس لمفهوم التناص، الذي ستحدد معالمه(خصائصه وتقنياته، وكذلك كيفية اشتغاله)، وهذا في دراسته المسائل التي تشكل الخطاب الحواري فتجعله إنتاجية، وكذلك الخطاب المونولوجي، الذي يعتبر وحيد الصوت، فبالتالي يكون ذا دلالة مغلقة، حيث ميّز بين الخطاب متعدد الصوت والخطاب وحيد الصوت.

1- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 88.

2 حميد لحمداني ، اسلوبية الرواية ،ص 90.

3 M.Baktine : esthétique et théorie du roman, p 175..

4 ينظر لـ حميد لحمداني ، أسلوبية الرواية ، ص 91،84.

ا- الخطاب متعدد الصوت:

ادخل "باختين" مصطلح تعددية الاصوات في جهازه المفهومي للتمييز بين الرواية الدوستيوفسكية (متعددة الاصوات) والرواية التقليدية (وحيدة الصوت)، ذلك انّه في رواية دوستيوفسكي متعددة الاصوات "لا تدور القضية حول الشكل الاعتيادي الخاص بتطوير المادة ضمن الاطر الخاصة بفهمها المونولوجي المستند إلى خلفية صلبة لعالم واحد، إنما تدور حول النزعة الحوارية لما هو اخير ومتكامل"[1].

اما التعريف الذي قدّمه بالنسبة لمفهوم تعددية الاصوات فيمكن القول عنه انه موجّه للخطاب الادبي بصفة عامة إذ يقول: "إن تعددية الاصوات وتعددية اللغات تدخلان في الرواية وتنتظمان في نسق ادبي منسجم"[2]، فإذا كانت ظاهرة التناص تستدعي تداخل النصوص في الخطاب الادبي، فهذا يعني ان النصوص تنتظم هي ايضا لتشكل نصا متوحّدا.

وانطلاقا من تعريف "باختين" لتعددية الاصوات نرى ان الرواية متعددة الاصوات لا تعتمد فقط على كثرة الاصوات، وإنما تعتمد ايضا على اشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة مع بعضها، ورواية دوستيوفسكي لا تتبنى بوصفها وعيا واحدا وتامّا يتقبل موضوعيا اشكالا اخرى من الوعي بل بوصفها تاثيرا متبادلا تاما لعدد من اشكال الوعي[3].

هذا التصور يختزل تماما النقطة المحورية التي تتقاطع فيها اشكال الكلام مع اشكال الوعي وبالطبع التناص، والممارسة التناصية تتقاطع لتتكامل.

ب-الخطاب وحيد الصوت:

يرى "باختين" ان كل خطاب مكتمل هو مغلق على نفسه، وهذا ما يجعله خنقا للحقيقة المتواجدة في المونولوج، الذي يمثل العالم المغلق للضمير[4]، والرواية وحيدة

---

[1]- محمد داود، مفهوم الحوارية عند باختين، ص 84.

[2]- M.Baktine : esthétique et théorie du roman, p 120 « plurévolocalité et plurilinguisme entrent dans romans et s'y organsent un système littéraire harmonieux ».

[3]- محمد داود، مفهوم الحوارية عند باختين، ص 83.

[4]-M.Baktine : esthétique et théorie du roman, p 15

الصوت هي بالضرورة ملحمية لان بنيتها السّردية ترفض الحوار، والمتحدث فيها لا يمتلك كلام الاخرين*. امّا الرواية التي تتضمن البنية الكرنفالية** الساخرة. تتمثل في روايات رابليه ودوستيوفسكي وهي روايات متعددة الاصوات.

إن الخطاب وحيد الصوت لا يتضمن لغة ثانية، ولا تفاعلا لفظيا يفرضه الحوار الذي يتوالد بطريقة ثنائية. وعلى إثر هذا يميّز باختين بين رواية ديالوجية ورواية مونولوجية اي ما يقابلهما خطاب ديالوجي وخطاب مونولوجي.

تتميز الرواية "الديالوجية" الحوارية عن الرواية "المونولوجية" وحيدة الصوت بتعددية متكافئة للاساليب، وتبتعد قدر الإمكان عن كل تمركز على الذات او على إيديولوجية مفردة[1]، لان الحوار عند "باختين" هو دائما منفتح غير مكتمل، لانه صيغة صلبة للغة يخضع دائما للحركة وتقاطع لاكثر من قصدية متقابلة ومتنافسة ومتواجهة، من هنا فهو اسلوب متعدد البنى اللسانية المنطوقة[2].

وعلى اساس هذا التعدد المتعلق بالحركة والانفتاح الدلالي اللانهائي في الرواية متعددة الصوت، فإن الرواية وحيدة الصوت ذات طابع انغلاقي غير استمراري، ومن الممكن ان نصفه بـــ "دوراني". وحينما ميّز "باختين" بين الرواية المونولوجية والرواية الديالوجية كان يميز بين الرواية ذات الرؤية الاحادية للواقع والرواية ذات الرؤية الشمولية للواقع[3].

فإذا كان هناك تعددّ في الاصوات ستكون هناك رواية حوارية، ومن جهة اخرى إذا كان هناك تراكم بين النصوص المتبادلة والمتداخلة فستكون هناك بالتاكيد صيغة تناصية، ومن خلال هذا يمكننا القول بان الرواية الحوارية تشتمل على:

- تعدد الاصوات (اصوات متباينة، علاقات التضاد)
- رؤية شمولية
- حضور إيديولوجيات.

*-يتضمن الخطاب وحيد الصوت الخطاب الملمحي والخطاب التاريخي والخطاب العامي.

**-من خصائص البنية الكرنفالية أنها تقوم على مبدأ الازدواجية ambivalence وتعددية الأصوات والضحك.

1- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 24.

2- المرجع نفسه، ص 41.

3 M. Baktine, esthétique et théorie du roman, p 15-16

فابتداء من مفهوم الحوارية عند "باختين" تتحول نظرية الرواية من منظومة المقول (الالسنية المتداخلة) إلى شعرية الملفوظ[1]، حيث توصّل إلى إيضاح معنى الالسنية المتداخلة **Translinguistique** الذي يتخذ من المقول مادة له، وينظر إليه كعنصر ضمن سياق وتواصل كلامي، وتبدو الرواية من هذا المنظار منظومة حوارية من الصور واللهجات والاساليب والوعي المجسد، لا تنفصل جميعها عن اللغة[2]، ومن هذا المنطلق اعتبره "تودوروف" اوّل من صاغ نظرية معنى الكلمة في تعدد القيم النّصية المتداخلة "**Polyvalence Intertextuelle**"، فهو يجزم بان "عنصرا ممّا نسمّيه رد فعل على الاسلوب الادبي السابق يوجد في كل اسلوب جديد، إنّه يمثّل كذلك سجّالا داخليا واسلبة مضادة مخفية إن صح التعبير لاسلوب الاخرين، وهو عادة ما يصاحب المحاكاة الساخرة الصريحة (...)، والفنان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الاخرين فيبحث في خضمّها عن طريقه..."[3].

من هنا فإن العلاقة الحوارية هي علاقة الخطاب الداخلي والكلمة بالفضاء النّصي من حيث التقاطع والتداخل ممّا يجعل الكلمة (النص)، تتقاطع مع كلمة اخرى (النصوص)، وهذا التداخل يوحي بفكرة التناص حيث تقرا اللغة الشعرية كثنائية على الاقل[4].

[1]- مفهومات في بنية النص، ترجمة: وائل بركات، ص 53.
[2]- مفهومات في بنية النص، ترجمة: وائل بركات، ص 53.
[3]- تزيفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبحوث، ورجاء سلامة، ص 41..
[4]- محمد داود، مفهوم الحوارية عند باختين، ص 81-85.

5-اثر الحوارية في الدراسات الأدبية:

تعتبر الحوارية البداية الاولى لتاسيس مفهوم التناص الذي اصبح مفهوما نقديا يشمل جميع اصناف العمل الادبي واشكاله متجاوزا حدود الحوارية الذي اوجده باختين لتحديد العناصر اللغوية والبنى الكلامية التي تعمل على اشتغال الخطاب الروائي من خلال ظاهرة "رد فعل الكلمة على الكلمة " حيث يحدث تفاعلا بين تحدثين على الاقل.[1]

هذا التصور يؤكد على تناص اللغة انطلاقا من نظريته "باختين" حول الملفوظ اللغوي قبل ان ينتقل إلى الملفوظ الادبي عامة (الروائي)، فالنص بالنسبة إليه يفترض وجود لغة في شكل منتفع يغذي ثنائية انتمائه إلى المتكلم والمخاطب اصلا، اي يفترض وجود جماعة لغوية تعكس اصواتها داخل الملفوظ عن طريق التلفظ والحوار اللذّين يجسدان التبادل الشفوي عن طريق الحوارية [2].

يرى "باختين" ان الافكار الجوهرية تشكل كلها في بنية اللغة نظاما لا يتخلخل، مكونا من ثنائيات متعاضدة وهي: "التعرف والفهم، المعرفة والتبادل، الحوار والكلام الداخلي سواء اكان داخليا ام معبرا عنه، التخاطب بين المُرسل والمرسل إليه، كل دليل له دلالة وكل دلالة مرتبطة بالدليل، الهوية والتنوع الكوني والخاص، المجتمعي والفردي، التماسك والانقسام، التحدث والحديث"[3].

بدءا من هنا ، من المنظور الباختيني لخطاب الرواية المتعلق بالحوارية وعملية التحدث "قول في قول"[4]، وتطلعت "كريستيفا" إلى صياغة رؤية جديدة و"كلية للنص، نسقية ومتحررة، بنيوية ووظيفية عملية وتحليلية نظرية وإجرائية، محايثة وخارجية في نفس الان"[5]، حيث انتهت إلى بلورة نظرية خاصة بإنتاجية النص وهي "التناص" منطلقة من التصور الباختيني، وليس من شك في ان هذه النظرية الجديدة اسست لظهور مفهوم التناص الذي تبناه النقد الجديد في مجال الدراسات الادبية التي تتعلق

---

[1] ميخائيل باختين ، الماركسية وفلسفة اللغة ، تر : محمد البكري ويمنى العيد ،ص 156 ، 157.
[2] بشير القمري ، مفهوم التناص بين الأصل والإمتداد ، ص 95-96 .
[3] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص 11.
[4] المرجع نفسه ، ص 154.
[5] جوليا كريستيفا : علم النص ، تر : فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، ط2 ، 1997 ، دار توبقال للنشر ،ص 5 ، من مقدمة المترجم.

بالكتابة، حيث انتشر مفهوم مصطلح التناصية وتنامت جهود النقاد حول التناصية وهذا ما خصصنا الحديث عنه في الفصل الاول من هذا البحث.

المقدمة

المقدمة:

يشكل الخطاب الادبي مسالة اولية في النقد المعاصر لما يشمله من مميزات في الواقعة الادبية وخصائصها الجمالية, ولقد حققت الدراسات الادبية تطورا ملحوظا في البحث الادبي من خلال المعالجة اللسانية والاسلوبية والبنيوية والسيمائية والشعرية، ومن ههنا نحاول البحث عن كيفية تشكيل النص الادبي والعمل الادبي من خلال تناول ظاهرة التناص وفق مجال الشعرية.

يمثل التناص حضور علاقة لا نهائية بين تلفظين وتحيل هذه العلاقة إلى مداليل مغايرة ومتعايشة داخل النص الادبي ذاته، وعلاقة التحويل والتغيير تظل حاضرة في النص الادبي باعتباره رغبة ملحة في التجديد والتجاوز، والتوحد والتجاور في ان واحد، ويبدو ان التناص من حيث اهميته في العمل الادبي او بالاحرى من حيث ضرورة وجوده اصبح شرطا اساسيا في الكتابة وامرا حتميا عن وعي او من دون وعي.

من هنا يطرح التناص مسالتين اساسيتين الاولى تتعلق بالمفاهيم النظرية التي قاربته من خلال المساهمات النقدية التي كشفت عنه عبر الممارسات الادبية.

اما المسالة الثانية فتتعلق بالقراءة ومدى استيعاب القارئ لهيئة التناص وتحديد موقعه في العمل الادبي، وبما ان المفاهيم تعددت حول نشاته وبداياته التاسيسية، حاولنا ان ننجز بحثنا حول نظرية محورية تقودنا إلى الخيوط الاولية التي ساهمت في تاسيس هذا المفهوم وتفاعل النصوص وصولا إلى التعالي النصي الذي تحدث عنه "جيرار جينيت" حيث يهرب النص من ذاته للبحث عن شيء مختلف عنه من خلال المحاورة والمجاورة وهو ما اطلق عليه "جينيت" بـ التعالي النصي للنص La Transcendance textuelle du texte.

ولقد جاءت مراحل البحث كما يلي:

المدخل الذي عنوناه بــ: "مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين M.Bakhtine"

تطرقنا من خلاله إلى النشاة التاسيسية لمفهوم التناص الذي تاسس على يد الناقد الروسي "ميخائيل باختين" على الرغم من انه اشار إليه بصيغة اخرى حينما كان ينظر

للخصائص الشكلية للرواية وتضميناتها من خلال مبدا الحوارية الذي قراته كريستيفا جيدا وفهمته، وقدمته إلى النقد الجديد بمصطلح التناص Intertextualité.

انطلاقا من هنا تعتبر الحوارية هي البداية الاولى لتاسيس مفهوم التناص الذي اصبح يشمل جميع اصناف العمل الادبي.

الفصل الاول والذي عنوناه بـــ: "مفهوم التناص في النقد الغربي".

في هذا الفصل طرحنا مسالة التناص من حيث تحديد المصطلح الذي ظهر على يد "جوليا كريسيفا" Julia Kristéva في عدة ابحاث لها.

ثم استعرضنا بعض الدراسات التي برزت في النقد الغربي مثل دراسات "رولان بارث" الذي تحدث فيها عن النص بوصفه جيولوجيا الكتابات، وكذلك تعرضنا للمفاهيم الخاصة لبعض النقاد في تحديد مصطلح التناص من خلال التناول المنهجي للمصطلح مثل "ميشال اريفي" M.Arrivé و"فيليب سولير" Philipe Soller و"ميشال ريفاتير" M.Riffaterre و"مارك انجينو" Marc Angenot، وفي ختام هذا الفصل استعرضنا جملة من بعض المفاهيم الخاصة بالتناص في النقد العربي.

الفصل الثاني: "مفهوم التناص عند جيرار جينيت Gérard Génette".

تطرقنا فيه إلى موضوع الشعرية عند جينيت التي يحددها بانها تكشف القوانين العامة للإبداع، ثم التناص الذي يعتبره نوعا من ضمن خمسة انواع تشكل ما يسميه بـ"المتعاليات النصية" حيث قام بتحديد هذا المصطلح في كتابه Palimpsestes واقترح خمسة فضاءات للتناص في شكل منهجي. ويرتبها على النحو التالي :

1. **التناص:** بالمعنى الذي حددته "جوليا كريستيفا" ويعرفه "جينيت" بالحضور الفعلي لنص داخل نص اخر.
2. **النص الموازي:** وهو العلاقة الذي ينشئها النص مع العنوان، والعنوان الفرعي ، العنوان الداخلي ...
3. **النصية الواصفة:** هي علاقة التفسير والشرح التي تربط نصا باخر في حالة النقد.

4. **النصية المتفرعة**: وهي العلاقة التي ينطلق بها نص من نص اخر سابق له او متزامن معه ويصنفها "جينيت" ضمن علاقتي التحويل او المحاكاة.

5. **معمارية النص**: وهي العلاقة الضمنية والصامتة التي تتميز بتصنيف نص ضمن جنس أدبي .

الفصل الثالث: "**التناصية والشعرية**".

اثناء عرضه لهذه الانماط التناصية يميز بين التناصية المتفرعة والمعارضة والمحاكاة الساخرة التي تختلف عنها بدرجات متفاوتة مستشهدا باعمال ادبية متميزة. حيث يعتبر هذا الفصل تتمة للفصل السابق فعالجنا فيه علاقة الشعرية بالمظاهر التناصية واهمها "فعل المحاكاة" والتوظيف التناصي الذي يتعلق بتداخل نص مع نص اخر، الذي يندرج ضمنه فعل "التطريس" الذي تحدث عنه "جينيت"، وفي ختام الفصل تحدثنا عن قراءة التناص التي تعتبر عنصرا فعالا في فهمه.

الفصل الرابع: "**المسيرة الإبداعية لمحمود درويش**".

وخصصنا هذا الفصل لسرد بعض العوامل والمؤثرات التي ساهمت في التنشئة الشعرية لمحمود درويش وذلك لفهم المادة التاريخية والادبية والفكرية التي اطلع عليها الشاعر.

الفصل الخامس: "**التناصية المتفرعة عند محمود دوريش**".

واخترنا في هذا الفصل ثلاث قصائد من ديوان "احد عشر كوكبا" وهي:

- احد عشر كوكبا على اخر المشهد الاندلسي.
- خطبة الهندي الاحمر ما قبل الاخيرة امام الرجل الابيض.
- شتاء ريتا.

حاولنا من خلالها كشف التعالي النصي ومدى حضور النصوص المنتشرة فيها التي استلهمها الشاعر من مادة الماضي والحاضر، التاريخ والدين، من خلال استدعاء جميع هذه العناصر في ضوء النص السابق Hypotexte. والصورة المعاكسة له في الواقع المعاصر وبخاصة في قصيدة "احد عشر كوكبا على اخر المشهد الاندلسي" وسبب اختيارنا لهذا العمل الادبي في مجال التطبيـق هو مسالة قراءة ادبنا العربي

سواء اكان في التراث او غير ذلك بمعايير واليات النقد الغربي، واثناء بحثنا اكتشفنا انه لا جنسية للنقد ولا للادب فالرسالة واحدة والغاية واحدة.

اما الخاتمة فقد تضمنت بعض النتائج التي خلص إليها البحث ونحن نؤكد فيها اهمية القراءة وضرورة حضورها اثناء فهم التناص، وتبع البحث ملحق ذكرنا فيه اهم المصطلحات الواردة في البحث وضبطها باللغة الفرنسية وكذلك قد اوردنا فيه السيرة العلمية لـــ"جيرار جينيت" بالإضافة إلى تراجم الاعلام.

إن طبيعة البحث هي التي حددت نمطيـة سيره فالبحـث يحاول فهم التناص في النقد الادبي لهذا جاء المنهج وصفيا تحليليا، ذلك من خلال سردنا لاهم الدراسات النقدية التي نظّرت لمفهوم التناص، والوقوف عند بعضها بالتحليل، اما في المجال التطبيقي فكان لابد من الاستعانة بادوات تحليلية مثل الاسلوبية والسيمياء وهذا من خلال إدراج التناص كوظيفة إبداعية معتمدين في ذلك درجة من التاويل.

اعتمد البحث على بعض المصادر والمراجع الاساسية التي اسست لفكرة التناص، واقترحت فرضيته، ومن اهم المراجع التي ارتكز عليها البحث هي كتاب "اطراس" لـ"جيرار جينيت" «Palimpsestes « La littérature au Second degré وكذلك كتابه " مدخل الى جامع النص " ترجمة عبد الرحمان ايوب ، وكتاب ميخائيل باختين "Esthétique et Théorie du Roman : tr : Darida Olivier"، ومجموعة من المؤلفات باللغة الفرنسية واللغة العربية كما تخلل هذا البحث قراءة بعض المقالات التي تحدثت عن التناص.

ولا يمكننا ان نقول كلمة اخيرة في هذا الشان سوى اننا حاولنا فهم التناص بصفة عامة كما جاء الحديث عنه في الوسط النقدي وبصفة خاصة عند احد المنظرين والناشطين في هذا المجال "جيرار جينيت" انطلاقا من بعض الاسئلة التي طالما استوقفتنا اثناء قراءتنا لبعض الاعمال الادبية، ونامل ان نكون قد وفقنا في هذه الدراسة بتوفيق من الله وتوجيه من الاستاذ المشرف.

الفصل الأول

مفهوم التناص في الدراسات الغربية

أولا: مفهوم التناص في الدراسات الغربية:

1- ظهور مصطلح.

2- مفهوم التناص.

1.2- تحديد النص

2.2- تحديد التناص.

أ-التناص مصطلحا.

ب-التناول المنهجي للمصطلح.

ثانيا-مصطلح التناص في النقد العربي.

اولا: مفهوم التناص في الدراسات العربيه:

1-ظهور المصطلح:

لقد شرع في استعمال مصطلح التناص (Intertextualité) بصورة منتظمة وجديه عند جماعه "تيل كيل Tel Quel"، حيث تمثل طرحه في صيغه النص المتعدد، والذي يتوالد في الان نفسه من نصوص عديدة سابقه عليه[1].

ولاجل فهم هذا المصطلح ــ الذي يعتبر حديث النشاة نستعرض المفاهيم التي اعطاها له بعض الباحثين، نجد مارك انجينو يتتبع المسار النقدي الجديد الذي حاول تحديد المصطلح على الرغم من ان كل باحث ينفرد بنظرة مختلفه، مما هيا لتوالد مصطلحات كثيرة تدور حول التناص، واتفق الجميع على ان هذا المصطلح لم يقترحه باختين لانه لم يستعمل فكرة النص بوصفها ممارسه سيميائيه إنما استعمل الحواريه بوصفها علامه لغويه تتفق مع الفلسفه الجماليه عنده . يقول: "**الكلمه ليست شيئا، ولكن الوسط الحيوي دائما، المتبدل دائما، حيث يجري التبادل الحواري**"[2]. ولم يظهر مصطلح التناص إلا في سنة 1966.

فقد جاءت كريستيفا وقرات اعمال باختين مما جعلها تتوصل إلى مفهوم التناص من خلال مفهوم الحواريه والصوت المتعدد، وتحدد مصطلح اخر وهو الإيديولوجيم "Idéiologème" وهو لم يظهر ايضا عند "باختين". كما ان كلمه تناص لم تظهر عنده ولا اي كلمه اخرى تقابلها بالروسيه لكنه استعمل مصطلح تداخل في كتابه (الماركسيه وفلسفه اللغه 1929) كعامل حاسم في شكل العلامه واستخدم في مثل هذه

---

[1]- مارك أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، الطبعة الثانية، 1989، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ص 99.
[2]- المرجع نفسه،ص 104.

الانساق "تداخل السياقات"، "التداخل السيمياني"، "التداخل السوسيولفظي"، وهذا النسق الاخير هو ما ياخذ عند كريستيفا موقع التناص[1]، والتي وضحت ان "باختين" **يضع** الكلمه في الفضاء النصي على اساس ان العلامه الإيديولوجيه هي حيه بسبب تحققها في النفس[2].

تعددت الدراسات حول مفهوم التناص، وعلى الرغم من اختلاف الرؤى، لقد عد الباحتون وبصورة شبه متفق عليها بانه التواجد اللغوي لنص ما في نص اخر واصبح بالضرورة" كل نص يحيل ضمنيا او صراحه إلى النصوص"[3].

هذا المصطلح ــ التناص ــ هو وليد مفهوم الحواريه الباختينيه، حيث استعمل "باختين" مفاهيم ومصطلحات اوحت إلى النقاد اللذين جاءوا من بعده بهذا المفهوم ابتداء من "جوليا كريستيفا". كانت فترة التمانينيات هي الفترة الحاسمه التي برزت فيها دراسات وابحات متطورة لنظريه التناص في الغرب على وجه الخصوص، حيث نشر "انطوان كنبانيون "Antoine Campagnon" سنة 1979 مؤلفه "اليد التانيه او اتر الشاهد" "la seconde main ou le travail de citation" ، وفيه تناول دراسه مستفيضه لممارسه النص الشاهد[4] التي اتارها كتاب القرن السادس عشر كـــ "مونتين" "Montaigne" والتي تتوارى في شكل غمزات ادبيه. [5] كما نشر ميخائيل ريفاتير "M.Riffater" ايضا في سنه 1979 عدة دراسات منها: "إنتاج النص" " Production du texte"، و"اتر التناص" "La trace de l'intertexte"، و"سيمانيه الشعر" "sémiotique de la poésie"[6] وفي نفس السنه ظهر مؤلف "مدخل إلى جامع النص" "introduction de l'architexte" لـــ جيرار جينيت "Gerard Génette" والدي تناول فيه مفهوم نظريه الاجناس وعلاقتها بالنص، وفي سنه

[1]- مارك أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد ص 104/103.
[2]- محمد داود، مفهوم الحوارية عند باختين، ص 81.
[3]- علي نجيب إبراهيم، انفتاح النص، الواقعية وتفاعل النصوص، مجلة البحرين، العدد 24 أفريل 2000.، ص 127،
[4]- نور الدين صدار، السرقات الأدبية في ضوء نظرية التناص، جامعة وهران كلية الآداب، 2001/2000، ص 45.
[5]- علي نجيب إبراهيم، انفتاح النص الواقعية وتفاعل النصوص، ص 127.
[6]- نور الدين صدار، السرقات الأدبية في ضوء نظرية التناص، ص .57.

1982 كتاب "اطراس"* "palimpsestes" وهو كتاب عن التعاليات النصيه والتي حددها في خمسه انماط، اما في سنه 1987، كان له كتاب عتبات "seuils"، ودرس فيه احد انماط التعاليات النصيه وهي المناص "paratexte"، والدي يعتبر العنوان وملحقاته.

زيادة على نشر المؤلفات اقيمت في سنه 1979 ندوة عالميه حول التناص في جامعه كولومبيا تحت رئاسه "ميشال ريفاتير"، وتضمنت "مجله الادب" اعمال هده الندوة سنه 1981[1].

2- مفهوم التناص:

إن كلمه التناص تحيلنا مباشرة إلى النص، وإلى اليه إنتاج هدا النص، وهده الاليه تفرض علينا قضيه وهي قضيه اللغه والادب، وكيفيه التعامل معهما.

إن الادب بوصفه لغه ثانيه هو خروج من المالوف (الدي هو اللغه) للدخول إليه والاشتغال به، وفي هدا الصدد نجد رولان بارت "R.Barthes"، يعرف الادب من خلال اللغه نفسها، حيث يقول: "**ثمه قانون خاص بالادب يستند إلى ما يلي: إنه مصنوع من اللغه، اي من ماده داله من قبل في الوقت نفسه الدي يستولي عليها: يجب على الادب ان يتسلل إلى النسق الدي لا يوجد في حوزته ولكنه يشتغل مثله رغم كل شيء من اجل نفس الاهداف**[2].

فلا يمكننا فهم التناص إلا من خلال عالم الادب الدي تشاركه اللغه مهمه الإيحاء "Connotation"، وبما ان التناص اصبح ضرورة حتميه في الكتابه الادبيه عن وعي او عن غير وعي، يعتبر كل نص تناصا، لهدا سوف نطرح قضيه النص لنحدد التناص.

*-في مؤلفات أخرى نجد كلمة طروس.
[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 94.
[2]- رولان بارث والأدب: فانسان جوف، ترجمة: محمد سويتري، الطبعة الأولى، 1994، إفريقيا الشرق ص20

1.2 -تحديد النص:

ترى "كريستيفا" ان النص وليد خارج واقعي ولا متناه في حركته الماديه وهو يبني لنفسه منطقه تعدد للسمات والفواصل ويمكن كتابتها من ممارسه تعدد لا يقبل الوحدة ابدا.[1] وهذا التعدد بالنسبه لـ "رولان بارت" هو الذي يضمن خلود النص ذلك لانه لا يفرض معنى وحيدا، على اناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعان مختلفه لإنسان وحيد "فالنص يقترح والإنسان يدبر"[2]، فإن النص يطرح مساله جوهريه تتعلق بالممارسه الادبيه وهي كيف يكتب الكاتب؟

طبعا إن كتابه نص ما وبخاصه نص ادبي تبدا باللغه التي تعتبر نقطه هامه في جعل النص وحدة مترابطه بين الكاتب والقارئ، حيث "تبدو اللغه عند "جاكبسون" عاملا "facteur" يتميز عن المستويات الاخرى، فما هو من نظام اللغه ينتمي إلى منظومه "système" من الرموز حاضرة دائما، اما ما هو من نظام "القول" فيدل على حدث وحيد يتصف بعدم إمكانيه تكراره"،[3] من هنا فإن الكتابه الادبيه تتناسب وفكرة نظام القـول (او فن القول) والذي يعتبر خاصيه اسلوبيه لا تقبل التكرار كما اشار "جاكبسون" Jakobson، وتبرز في النص إذ تحمل بعدا جماليا.

من الناحيه اللسانيه يعتبر النص وحدة دلاليه، وليست الجمل إلا الوسيله التي يتحقق بها النص وإذا كانت تجمعها علاقات قبليه وبعديه فتتحقق في النص ما يسمى بالنصية"[4]، ويقول "فاولر" في كتابه "اللسانيات والروايه" "إن النص يعني البنيه السطحيه النصيه الاكثر إدراكا ومعاينه... وعند اللساني هذه البنيه هي متواليه من الجمل المترابطه فيما بينها تشكل استمرارا وانسجاما على صعيد تلك المتواليه"[5].

1- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ص 10 (بتصرف).
2- عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، ط2، 1994، إفريقيا الشرق، ص 49.
3- مفهومات في بنية النص، ترجمة: وائل بركات، ص 98/97.
4- محمد خطابي، لسانيات النص، ص 13.
5- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 12.

اما من منظور سيميائي تحدد جوليا كريستيفا النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطه الربط بين كلام تواصلي هدفه الإخبار وبين انماط عديدة من الملفوظات السابقه عليه او المتزامنه معه"[1].

إن دراسة لغة النص (الخاصية اللغوية للنص، او اللغة التي تجعل من اثر ما نصا، تنصب على ديناميكيتها، ودراسة التحولات المتغيرة في النص بين العلاقات الخاصة بكل الاشكال اللغوية (الذات، مرسل، المرسل إليه، الدال، المدلول، التناص) في راي هوبين [2] Houdebine .

والنص الادبي لم يات من لا شيء، فهو يمتلك دليلا مرجعيا لا يمكن عزله من الواقـع الخارجـي، وفي هذا الشان يقول "ميشال اريفي": " M. Arrivé " .... وهـو لا يقتضي ابدا ان يكون النص الادبي محروما كليا من علاقات مع الواقع الخارجي، لكن هذه العلاقات هي غير ما يكون بين الرمز والمرجع ولذلك يجب ان يوصف بطريقة مختلفة"[3].

فكل نص له بداية تضمن له وجوده وايضا له إحالة " تضمن خلوده"، على حسب تعبير "بارث"، وتبعا لهذا فاللغة في النص واحدة والمعنى ليس احادي، كما ان للنص وظيفة تفاعلية تجعل منه إنتاجية productivité "إذ النص يشتغل باللغة ويصنع منها عمـلا وذلك عـن طريـق هـدم لغة التواصل والتمثيل وإعادة بناء لغة جديدة ذاتية ولا نهائية" [4].

2.2-تحديد التناص:

ينظر "باختين" للكتابة كقراءة للمتن الادبي السابق ، ونص كامتصاص لنص اخر، او رد عليه،[5] فمن دون ان يشير "باختين" إلى مصطلح التناص، كان يتحدث عن طبيعة

1- جوليا كريستيفا، علم النص، ص 12.
2 عمر أوكان ، مدخل لدراسة النص والسلطة، ص 70-71.
3 مفهومات في بنية النص ، تر : وائل بركات ،ص 39.
4 عمر أوكان ، مدخل لدراسة النص والسلطة، ص 56.
5 محمد داود ، مجلة تجليات الحداثة، مفهوم الحوارية عند باختين ،ص 82.

طبيعة الكتابة وما تستدعيه من اليات، وانطلاقا منه صرحت جوليا كريستيفا في اواسط الستينات تصورها عن النص كإيديولوجيم باعتباره وظيفة تناصية تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ[1]، وفي كتابها سيميوتيك "Séméiotiké" تقول: إن تطابق المحور الافقي والمحور العمودي يكشف عن عمل عظيم: كل نص هو تقاطع مع نص اخر ... كل نص هو عبارة عن تاليف فسيفسائي، كل نص امتصاص وتحويل لنص اخر[2]؛ وامام التناص نجدنا امام مفهومين هما المصطلح، والتناول المنهجي للمصطلح.

١-التناص مصطلحاً:

يرى عمر اوكان ان اي نص يقرا في تعدده وتناصاته وعلى حسب قول كافكا " Kafka" ليس عندي ما هو جاهز ونهائي"[3]، إذ يعتبر النص مجموعه من الإقتباسات المجهوله والمقروءة والاستشهادات وهي التي تضمن إنتاجيه النص وممارسته الداله عبر نسيجه المتشابك، والنسيج هو الاصل الاشتقاقي للنص.[4] و لقد تحدث "رولان بارث" في كتاب نظريه المجموع.... لجماعه تيل كيل عن النص بوصفه جيولوجيا الكتابات، ولقد اشار إلى مفهوم التناص في كتابه "لذة النص"، لانه يتجلى في سياق قراءة لا تلتزم بشيء".[5]

ويلاحظ مارك انجينو اثناء تتبعه المسار النقدي للتناص ان هذا المصطلح لم يظهر عند رولان بارث في كتابه "س/ز" "S/Z" على الرغم من انه يتضمن قسما منه تاملا حول الطابع التناصي للمقروئيات الادبيه "Lisibilités littéraires"[6]. ولم يظهر مصطلح التناص إلا في كتابه لذة النص سنه 1973 بـ"تداخل النصوص، حينما اشار

---

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص ،ص 93.

[2] C lefs pour le lecture des récits. Christiane Achour, Amina Bekkat éditions du Tell, 2002, Blida, algérie, p : 102. « L'axe horizontal et l'axe vertical coïncident pour dévoiler un fait majeur : Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes)… tout texte se construit comme une mosaïque citations, tout texte est absorption et transformations d'un autre texte ».

[3]- عمر أوكان، مدخل لدراسة النصوص والسلطة، ص 49.

[4]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب الأدبي، ص 98.

[5]- مارك أنجينو:في أصول الخطاب النقدي،تر:أحمد المديني ،ص104-105

[6]- المرجع نفسه، ص 107/106

انه عند قراءته نصا لــ "ستندال" يحضره "بروست" عند عثوره على جزئيات صغيرة تختلف وتتشابه، وهي استحضار النص السابق من النص اللاحق. فلذة النص عند "بارث" تاخذ طابع حضور النصوص فجاة من دون ان يناديها ويصف هذا الحضور دكرى دائريه (Souvenir circulaire). وهدا هو النص الداخلي بالنسبه إليه، حيث يعرفه بكونه "استحاله العيش خارج النص اللانهائي سواء اكان هدا النص لـ"بروست" او لصحيفه يوميه او شاشه تلفزيونيه، فإن الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة".[1]

اما فيلب سولير philipe Soller فيعرف التناص بقوله: "هو كل نص يقع في مفترق نصوص عدة ، فيكون في ان واحد إعادة قراءة لها ، واحتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا"[2]، وقد ميز "سولير" في مقال له تحت عنوان "مستويات سيمانتيكية لنص حديث"[3] الصادرة عن جماعة "تيل كيل" Tel quel (نظرية الجمع) سنة 1968، بين ثلاثة مستويات للنص وهي: طبقة سطحية ، طبقة وسطى ، طبقة عميقة.

▪ **الطبقة السطحية:**

تعني الكتابة (الفاظ ، جمل، مقاطع) وهي التخطيط او التمثيل الغرافي للكلام، اي كل ما هو مكتوب فعليا، ونقرا بوضوح داخل الخطاب وتشمل (الذات، الدليل، المرجع، المفهوم، الموضوع، المعنى، الحقيقة).

▪ **الطبقة الوسطى:**

تعني التناص، ويسميه "سولير" بالجسد المادي للنص ويعرفه بانه الإشارة التي بطريقتها يقرا نص التاريخ ويُخلِص له.

---

[1] Rolan Barthes : plaisir du texte, Ed seuil, 1973, p 50-51 « l'impossibilité de vivre hors du texte infini que ce texte soit Proust ou le journal quotidien ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie »

[2] CHristaine Achour, Amina Bekkat, clefs pour la lecture des récits . p : 102 « Tout texte se situe a la jonction de plusieurs textes dont il est a la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur.

[3] « niveaux Sémantique d'un texte moderne, in tel quel : Théorie d'ensemble, 1968 » .

▪ **الطبقة العميقة:**

وتعني "الكتابة" Ecriture وهذه الكتابة هي فعل انفتاح اللغة ، تمفصلها وتقطيعها . وتحتوي على طبقة الاولى اي الكتابة كتخطيط ويرى "سولير" "في الكتابة التي تمثل الطبقة العميقة، ان عليها ملامسة التاريخ النصي والذي يعرفه بانه" المدة المخصصة التي تلعب فيها حرية تنظيم النصوص المنتجة ... في اتصال مباشر مع الحركة التاريخية نفسها لهذه الحركة المفككة كنص"[1].

واعتمادا على ما سبق يشكل النص ثورة على مؤلفه ذلك انه لا يوحي بصورة الكائن العضوي له، وإنما بصورة الشبكة- اي التناص- "الذي يهشم لغة المؤلف ويعيد توزيعها (تركيبها) مثلما يهشم المؤلف العالم ويعيد تركيبه على طريقته"[2].

ايضا يقف ميشال ريفاتير "M.Riffateure" عند مفهوم التناصية ويرى بان "النظر إلى النص كنقل عن نص متداخل Intertexte، هو النظر إليه كذروة للعب باللغة اي كنص ادبي"[3]، حيث يعتبر النص تتابع خطي لوحدات من المعلومات وهذا من جهة نظر المعنى ، واما من جهة النظر إلى الدلالية فالنص هو مجموعة من المعاني المتحدة وما يلائم هذا النوع من الممارسة التناصية هو ما قاله عنها "ريفاتير": ".... إن كل عضو من اعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات لسانية محايدة ومتحررة من تقويمات الاخرين وتوجيهاتهم، بل يجد كلمات تسكنها اصوات اخرى وهو يتلقاها بصوت الاخرين ، إن فكره لا يجد إلا كلمات قد تم حجزها"[4].

ب. التناول المنهجي للمصطلح :

لقد اهتم مارك انجينو" Marc Angenot" بكلمتي تناص Intertexte والتناص Intertextualité بحسب إستعمالاتها في النقد الفرنسي نتيجة لجملة من الاسباب:

---

[1] ينظر إلى عمر أوكان ، مدخل لدراسة النص والسلطة ، ص 70 ، 72 .
[2] المرجع نفسه ، ص 50.
[3] مفهومات في بنية النص ، تر وائل بركات ،ص 105.
[4] تزفيطان تودورف ، الشعرية ، تر : شكري المبخوث ورجاء سلامة ،ص 41-42.

- التشتت الملحوظ لهذه المصطلحات عند نقاد ذوي انتسابات مختلفة، مما يؤدي إلى قفز هذه الكلمات في سياقات وإشكاليات هي ذاتها متغايرة .

- غموض الاصل الناتج عن استعمال مصطلحات اخرى قريبة منها (تناص والتناص) مثل نشوء النص "Génotexte"، نص انعكاسي او واصف "Métatexte"، خارج النص "Hors- Texte" ما قبل النص "Avant Texte"، حيث يقول: "وهذا ما يجعل من تحقيقنا في مسعاه ذاته موجها لتجسيد احد معاني التناص على الاقل ، بما يوفر هوية جزئية للموضوع... يعود السبب هنا ان مفهوم تناص عند البعض يعني "تداخل النص"، اما التناص يعتبر" اداة "صيغية تخضع دون انقطاع لعملية إعادة تحريك وتاويل، بوصفه مرجعية مزدوجة"[1].

ثم يشير مارك انجينو، إلى ان استعمال " تناص" قادر على ان يعطي دلالة اولى لدال جامع مشترك شديد البداهة فيقال عن نص texte يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص اخرى، وبذا يصبح نصا في نص، تناصا،[2] امّا عن التناص فيقول إنّه "يبرز في لا تحديد لا تاريخي هائل ضمن مقاطع شبه مجازية حيث النص والمجتمع والتاريخ تقيم علائق مجاملة ولكن غير محددة".[3]

وهناك مرجعيات جعلت من التناص حقلا معرفيا تداخلت فيه الاراء من خلال النصوص التي تدارسها النقاد، وهاهو ميشال اريفي "M.Arrivé" يقول في التناص من خلال دراسته حول لغات جاري langage de Jarry: "إنّه مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى، هذا التناص يمكن ان ياخذ اشكالا مختلفة، الحالة المحدودة هي بدون شك مكونة من مجموع المعارضات حيث التناص يكون مجموع النصوص المعارَضة".[4]

---

[1] مارك أنجينو ، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر : أحمد المديني ، ط2 ، 1989 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ،ص 101، 102.

[2] المرجع نفسه، ص 102.

[3] المرجع نفسه ص 104.

[4] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 100، عن أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، الطبعة الأولى، 1997، إفريقيا الشرق. الدار البيضاء.

وترى 'كربرات اركسيوني" انّ الفضل في الكشف عن اشتغال التناص يعود إلى 'ميشال اريفي'، والذي قام بتصنيف انواع العلاقات والتي صنّفها كالتالي:

- يتّخذ النص الثاني النص الاول محتوى له: يمكن ان يكون محتوى نص ما محتوى نص اخر.

- يتّخذ النص الثاني من النص الاول تعبيرا له.

- يحوّل النص الثاني النص الاول: إنّ إدراج نص كامل في نص اخر يشبه تحويلا ترصيعيا،[1].

ومن خلال هذه العلاقات يحدد ميشال اريفي ثلاثة قواعد للتناص ايضا، وهي:

- التلفيظ "verbalisation": حيث يتم فيه اختزال النصوص غير اللفظية وتقديمها من خلال اللفظ في النص.

- الخطية: والتي تبدو من خلالها عملية الاستيعاب مدمجة في خطية النص.

- التضمين: وهو الإيديولوجيات التناصية، كون التناص تحويلا ثقافيا وتجديدا لفعّالية المعنى، ومراة للذوات"[2].

ومن جانب اخر نجد 'لوران جيني" يحاول توضيح اشكال التناص من خلال تحديده التناص من حيث هو افتراض وحدة نصية مجردة عن سياقها ومقحمة كما هي في مركب نص جديد على المستوى الاستبدالي "paradigmatique"[3]، ويحدّد المتناص بانه نص يستوعب عددا من النصوص ويظلّ متمركزا من خلال المعنى.

في الندوة الخاصة بالتناص التي اقيمت سنة 1979، والتي تضمّت اعمالها مجلة "الادب" سنة 1981، عالج لوران جيني قضايا التناص من المنظور البويطيقي، تحت عنوان "استراتيجية الشكل"، إذ ينطلق (جيني) من ان العمل الادبي خارج التناص

---

[1] محمد خطابي لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 314، ص315.
[2]- سعيد يقطين، انتفاح النص الروائي، "النص والسياق"، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001، الدار البيضاء، ص 94.
[3]- المرجع السابق، ص 94.

يصبح غير قابل للإدراك بحيث لا يدرك المعنى إلا في علاقته بانماط عليا، واثناء مناقشته تساءل عن سلطة النص السابق، كما انه طرح راي اريفي الذي ينطلق من التضمين[1]، وايضا راي كريستفيا التي تقول بالتحويل والتي ترى ان التناص يعني العلاقة بين نصين او اكثر.

اثناء الندوة الخاصة بالتناص لم يكن صوت لوران جيني وحده حاضرا، بل هناك اكثر من صوت لاكثر من ناقد، باختلاف وجهات النظر فلقد تحدث 'لوسيان ديلنباخ" عن المتناص والنص الذاتي (Autotexte) وراح يميّز بين التناص الخارجي والتناص الداخلي او العام والمقيد، فالتناص المقيّد هو علاقة نصوص الكاتب ببعضها البعض ويسمّي التناص الداخلي بالإرصاد إذ يقول: "وليس الإرصاد إلا الاستشهاد المضموني او التلخيص داخل النص"[2].

ويرى سعيد يقطين انّ الإرصاد بالنسبة إلى 'لوسيان ديلنباخ" هو بنية مهمة في البيوطيقا (الشعرية) لسبب علاقتها بالتناص وبنظرية الانواع الادبية[3]، امّا التناص العام او الخارجي فهو علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب، وبصورة واضحة وشاملة، والتناصية الخارجية هي عندما يستفيد العمل الادبي من صيغ رمزية مكونة مسبقا خارج نطاقه، امّا التناصية الداخلية تتمثل في الإشارة إلى التضمينات الرمزية المتعلقة بشخصية ما، او مشهد، او موضوع معين[4].

هناك تصور اخر طرحه كارل ويتي K.Uitti بخصوص العلاقات الخارجية والداخلية للتناص، وهي علاقة الفيلولوجيا بهما، حيث يؤكد على دراسة العلاقات النّصية من خلال الفيولوجيا والتناص باعتباره علاقة داخلية[5]، فهذا يعني ان له انظمة وعلاقات خاصة به، وبهذا الصدد يبين 'بول زيمتور" في مناقشته للتناص، انّ له ثلاثة فضاءات وهي: فضاء التحويل، فضاء الفهم، وفضاء العلاقات الداخلية.

---

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 94.
[2]- المرجع نفسه، ص 95.
[3]- المرجع نفسه، ص 95.
[4]- مفهومات في بنية النص، تر: وائل بركات، ص 102/101
[5]- سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي ، ص 96.

- الفضاء الاول: هو مكان لتحويل الملفوظات الادبية من مكان اخر.

- الفضاء الثاني: هو فضاء الفهم (قراءة معينة)، والذي يتحرك بحسب شيفرة جديدة، اي نتاج لقاء بين خطابين او اكثر في ملفوظ واحد، وهذا التعبير يتلاقى مع تصور هودبين Hodebine الذي يعتبر التناص رفضا لكل تصور فراداتي لتعبير لانا وحيد، لانّ النص في نظره كما يقول: 'يظهر لنا وبسرعة كمجال لالتقاء خطابين على الاقل[1].

- الفضاء الثالث: وهو الفضاء الداخلي للنص حيث تتجلى العلاقات الداخلية للنص التي تتداخل اجزاءه المكونة له[2].

وفـي الاخيـر يستخلص بان التناص يشتغل من خلال النماذج والمتغيرات، اي ما يسمّيه بالحركية Mouvance، باعتبار انّ كل نص يمتلك جينالوجيا خاصة (اي علاقة نسب) [3].

ومن خلال هذه المناقشات، هناك من انتهى إلى ان التناص ما هو إلا طرح جديد لقضية ابدية وهي استقلال النص وتبعيته مثل (بتير ديسبوفسكي) والذي يرى ان النقد القديم ركّز على تبعية النص لسياقه الادبي (الاصل والتاثير والتطور) وهو يعتبر انّ "التناص ياتي كرد فعل ضد زعم استقلالية الادب لكنه لا يمارسها بالمعنى التقليدي، فالنص له صلة بالنصوص السابقة عليه ويبحث في كيفية تحركها في النص المحلل"[4]، اما (ماري روز لوغان) ترى ان التناص يقع بين مفترق الطرق، بين الفيلولوجيا والبويطيقا، مع ما تحتويه كل منهما من مجالات تتصل بالتاريخ الادبي ونظرية الانواع والنقد الادبي"[5].

وفي طرح منهجي اخر يذهب غريماس وكورتيس إلى ان مفهوم التناص اكتسى اهمية بالغة في الغرب نظرا 'للإجراءات التي يتضمنها يمكن ان يصلح كوسيلة للتغير

[1]- عمر أوكان، مدخل لرداسة النص والسلطة، ص 71.
[2]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 95.
[3]- المرجع نفسه، ص 95.
[4]- المرجع السابق، ص 95-96.
[5]- المرجع نفسه، ص 96.

المنهجي لنظرية التاثير والتي قامت على اساسها ابحاث الادب المقارن"[1]، هذا المفهوم "يقدم فهما افضل لعملية الخلق بحيث لم يعد خلق العمل ادبيا، مرتبطا برؤية الفنان وإنما انطلاقا من اعمال ادبية، مما يمنح إمكانية فهم اسلم لظاهرة التناص"[2]، وهذا التحديد يشير إلى ان للتناص علاقة تاثر وتاثير، فيتجاوز حدود التداخل والتعالق إلى حدود المشاركة بين نصوص انتزعت من ملكية صاحبها لحظة اكتمالها، لتنضمّ إلى نصوص اخرى وتساهم في إنتاج نص جديد يمتلك إحالة ومرجعا،وفي هذا السياق ترى(كربرات اركسيوني) ان لعبة الإحالات التلميحية في النصوص هي الإوالية التي يغتني بها النص الثاني بقيم دلالية اتية من مناصة (النص الاول)، وهذه الإوالية يحددها ميشال اريفي: "مجموع النصوص التي تتعالق في نص معطى، وهذا التناص طبعا يمكن ان يتخذ ابعادا مختلفة"[3].

إن حضور النص الاول هو بمثابة استعارة تاسيسية يتضمنها النص الثاني، وذلك بعد تدميرها وتحويلها، وهنا يتجاوز النص البعد الاستعاري إلى البعد اللانهائي للدلالة.

وهذا ما اتفق عليه تقريبا اغلبية الدارسين الغربيين لمصطلح التناص الذي تحدد على انه مجموع من العلاقات النصية التي تربط النص الاني بمجموعة من نصوص خارجية ومغايرة له، كما انه لا يمكن عزل اجتهادات بعض دارسي النقد الحديث في الثقافة العربية الذين اهتموا بالمصطلح الذي يعتبر إعادة قراءة وفهم مصطلح التناص عند النقاد الغربيين وسنحاول ان نتوقف عند بعض المفاهيم.

ثانيا- **مصطلح التناص في النقد العربي**:

لقد اهتمت الثقافة العربية بمفهوم التناص او التعاليات النصية حيث خصصت مجلة "الف" محورا تحت عنوان "التناص: تفاعلية النصوص" وساهم فيه صبري حافظ بموضوع تحت عنوان "التناقض وإشاريات العمل الادبي" سنة 1986، وسامية محرز،

[1]- محمد خطابي، لسانيات النص، ص 315.
[2]- المرجع نفسه، ص 315.
[3]- محمد خطابي ، لسانيات النص، ص 314.

بـ- "المفارقة عند جويس وحبيبي"[1]، كما اهتم ايضا الباحث عمر اوكان ــ وقد سبقت الإشارة إليه ــ لظاهرة التناص عند رولان بارث في كتابه لذة النص، ويدرس محمد مفتاح التناص في كتابه "تحليل الخطاب الشعري استراتجية التناص"، حيث تتضمن هذه الدارسة محاولة لتعريف النص والتناص بمختلف انماطه وانواعه"[2]، ويقدم وجهة نظره في مفهوم التناص "فاساس إنتاج اي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تاويل النص من قبل المتلقي".[3] ويتطرق لنوعين من التناص وهما:

- المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين ان يختزل التناص إليها.

- المحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن ان نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الاساسية للتناص[4].

وفي كتابه "دينامية النص، تنظيرا وإنجازا" توسع محمد مفتاح في دراسته للتناص، تحت عنوان الحوارية في النص الشعري وتناسل الخطاب الشعري وحاول الإجابة على اشكال الاجترار وإعادة الإنتاج في الثقافة العربية في مجالي السخرية والجدية"[5].

اما انور المرتجي يستعين في تحديد مفهوم التناص باراء النقاد المعاصرين امثال: "جيرار جينيت" و"ميشال اريفي" و"ميشال ريفاتير"، و"ميخائيل باختين" و"جوليا كريستفا" وغيرهم، حيث يحاول توضيح مقولاتهم في التناص ويناقشها، ويرى ان مفاهيم التناص المتعددة قد اعادت مفهوم النص وقدمت صياغة نظرية لسيميائيات جديدة.

إن التناص حسب انور المرتجي هو شرط كل نص، فهو احيانا حضور لنصوص مختلفة، وليست تقليدا وعملية استرجاع إرادية إنما هو إنتاجية، وفي تعريفه

---

[1]- سعيد يقطين، انتفاح النص الروائي، ص 98

[2]- المرجع نفسه، ص 98.

[3]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص ص 123.

[4]- المرجع نفسه، ص 122.

[5]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب الأدبي،دار هومة، الجزائر، ص 105.

للتناص يشير إلى التصنيف الذي قدمه جيرار جينيت لانواع التناص،[1] والتي سنتحدث عن هذه الانماط في فصل لاحق.

تتحدث ايضا "سيزا قاسم" عن التضمين كمقابل للمتعاليات النصية عند "جيرار جينيت" في دراسة لها حول "المفارقة في القص العربي"[2]، كما يدرس سعيد يقطين التناص بتصور خاص به، حيث يستعمل "التفاعل النصي لانه اعم من التناص في نظره فيقول: "نؤثر استعمال التفاعل النصي لانه اعم من التناص ونفضله عن المتعاليات النصية التي هي مقابل Transtextualité عند "جينيت" لدلالتها الإيحائية"[3]، ويرى سعيد يقطين ان النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلا او تضمينا او خرقا لها، وبمختلف الاشكال التي تتم بها هذه التفاعلات، وتاخذ هذه التفاعلات النصية ثلاثة اشكال:

- التفاعل النصي الذاتي: تداخل نصوص الكاتب وتفاعلها مع بعض.

- التفاعل النصي الداخلي: يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتّاب عصره.

- التفاعل النصي الخارجي: تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور عدة[4].

واثناء تحليله للتفاعل النصي يقسم النص إلى بنيتين نصيتين:

ا- بنية النص: تتصل بعالم النص، لغة الشخصيات، احداث.

ب- بنية المتفاعل النصي: وهي البنيات النصية ايّا كان نوعها التي تستوعبها "بنية النص" وتصبح جزءً منها ضمن عملية التفاعل النصي كما انه يحدد ثلاثة انواع للتفاعل النصي مستفيدا من دراسة "جيرار جينيت" وهي:

---

[1]- المرجع السابق، ص 100/ 101

[2]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 98.

[3]- المرجع نفسه، ص 98.

[4]- المرجع نفسه، من الصفحة، 98إلى 100.

1- المناصة: وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية اصلية في مقام وسياق معينين، تاخذ بعد التجاور ويستعمل يقطين المناصة كتفاعل نصي داخلي.

2- التناص: وهو ياخذ بعد التضمين بحيث تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية او تيمية من بينات نصية السابقة.

3-المتناصة: وهي نوع من المناصة لكنها تاخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية اصلية.[1]

في الاخير يمكننا القول بان التناص بمفاهيمه المتعددة اوجدته الظاهرة النقدية في الاختلافات والتشابهات النصية المتواجدة بين النصوص القديمة والحديثة، والتي توزعت عبر الحقب الزمنية، فكان لا يمكن ان يكون لولا تلك الاختلافات والتشابهات. ومصطلح التناص يشير إلى قضيتين ، القضية الاولى بوصفه نظرية للنص واتجاه نقدي جديد ، اما القضية الثانية بوصفه كتابة ادبية متميزة وخلق جمالي للنص، التي تتمثل في استيعاب انسجة نصية سابقة وموزعة في نص جديد بطريقة متفاعلة .

فجميع النقاد الدارسين للنص الادبي – كما ذكرنا – اتفقوا على ان التناص هو قانون النصوص الادبية، ومن بين هؤلاء سنتوقف عند "جيرار جينيت"Gérard Génette والذي اعتنى بمسالة الشعرية والتي تضمنت مفهومه عن الاجناس الادبية وصيغة التعبير واصناف الخطاب، ولقد وقف في كتابه اطراس "الادب في الدرجة الثانية" حول مصطلح التداخل النصي والمتعاليات النصية ، وسنسعى في الفصل الموالي تحديد مصطلح التعالي النصي Transcendance Textuelle .

---

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 99/98.

الفصل الثاني

التناص عند" جيرار جينيت"

1- المسار النقدي لـــ جيرار جينيت G.Génette

2- الشعرية عند جيرار جينيت

3- المتعاليات النصية

4- انواع المتعاليات النصية:

- التناص
- المناص
- الميتانصة
- النصية المتفرعة
- معمارية النص

1- المسار النقدي لـ"جيرار جينيت" Gérard Génette :

تبدأ المسيرة الفكرية او النقدية لـــ"جينيت "بكتابه (Figures I) سنة 1966، حيث يعتبر نقطة الانطلاق في المجال الادبي والجمالي ، ولقد كان شديد الاهتمام بمسالة الشعرية (La Poétique).

فمجال النقد الادبي عند "جينيت" G. Génette يتخذ طريقا مغايرا للنقد التاريخي وكذلك الجانب النفسي الذي يساهم في تشكيل العمل الادبي ، كما يشير " اقصد بالنقد التحليل الداخلي ، الشكلي ، او التفسيري او اعمال خاصة ، او الاعمال الكاملة لكاتب تكمل اهميته في تفرده ... "[1]، من هنا يعتبر "جينيت" من اهم ممثلي التحليل البنيوي ونظرية الاشكال الادبية حيث يوضح اتجاهه الشكلي فيقول :" لقد نظر النقاد طويلا في الماضي إلى الادب كرسالة (مضمون) دون لغة او "كود" لدرجة انه اصبح مشروعا وضروريا اليوم ان ننظر إليه ، ولو لحظة كلغة دون رسالة"[2].

لا يعني هذا انه يلغي تماما اهمية المضمون بل يرى ان المسالة لابد ان تتعلق "بالتركيز على داخل النصوص... بالخروج منها من اجل سبر اكثر اتساعا ، لم يعد مصطلح النقد مناسبا له ، ومن اجل هذا اقترح بعضنا مصطلحات مرادفة " نظرية الادب" *La Théorie du Littérature ، او الشعرية" ** La Poétique"[3].

فالمنهج البنيوي بالنسبة إلى "جينيت" هو الذي يمكنه ان يحدد وبدقة مضمون الرسالة Message والتي يحصرها" الرمز"[4]، ومن الواضح ان الرمز (الشكل) هو طبقة شكلية تحدد المضمون، ذلك ان المجال الشعرية عبر دراساته للعمل الاسلوبي وكما يسميه "فوق العادة" هو الرمز، ثم النموذج[5].

---

[1] رولان بارث ، جيرار جينيت : من البنيوية الى الشعرية ، تر : غسان السيد ، ط1 ، 2001 ، دار نينوي ، دمشق ، سوريا ، ص 62.
[2] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ط3 ، 1985 ، دار الأفاق الجيددة ،ص 291 ، 292.
* جاء المصطلح من قبل " رنييه ويليك " ومن نصوص الشكلانيين الروس
** جاء مصطلح من قبل " فاليري " إعتمادا على كتاب أرسطو " فن الشعر "
[3] رولان بارث ، جيرار جينيت ، من البنيوية إلى الشعرية ، تر : غسان السيد ، ص 62.
[4] G. Génette : Figure I , éd Seuil , 1966 , p : 150.
[5] رولان بارث ، جيرار جينيت : من البنيوية الى الشعرية ، تر : غسان السيد، ص 69.

ويبدو ان المسار النقدي عند "جينيت" من منظور الهيرمونتيك "التاويليات" Herméneutique الذي يقوم على تفسير منهجي (او منطقي) للعمل الادبي حيث **يضع** "جينيت" النقد الهيرمونتيكي "التاويلي" في علاقة مع النقد البنيوي حيث يرى إنه لا يمكن الفصل بينهما لانهما تتمة لبعضهما[1].

2- الشعرية عند جيرار جينيت:

إن موضوع الشعرية بالنسبة إلى جينيت " ليس هو النص باعتبار تفرده وتميزه (فهذه بالاحرى مهمة النقد)، بل جامع النص L'Architexte او النصية الجامعة للنص L'Architextualité du texte (وهو تقريبا بمعنى ادبية الادب) اي مجموع الاصناف العامة او المتعاليات "Transcendantes" انواع الخطاب، طرق التعبير، انواع ادبية ... الخ، التي تجعل اي نص متميزا"[2].

ولقد اشار في كتابه "مدخل إلى جامع النص" سنة 1979 « Introduction à l'Architexte » إلى تلك الخصائص العامة التي ينتمي إليها كل نص ممهدا لموضوع المتعاليات " اضع ضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرن النص، بمختلف انماط الخطاب التي ينتمي النص إليها، وفي هذا الإطار تدخل الاجناس وتحديداتها المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها، ولنصطلح على المجموع "جامع النص" و"الجامع النصي" او "جامع النسيج"[3].

إن مسألة جامع النص عند "جينيت" تتعلق بالنص وإمكانية حضور التعالي فيه حيث يقول: "لا يهمني النص جاليا إلا من حيث "تعاليه النصي" اي ان اعرف ما يجعله في علاقة خفية ام جلية، هذا ما اطلق عليه "التعالي النصي" واضمنه التداخل النصي

---

[1] G. Génette : Figure I. p : .161

[2] G. Génette , palimpsestes : La littérature au Second degré éd Seuil , 1982 . p : 07 « L'objet de la poétique n'est pas le texte , considére dans sa Singularité (Ceci est plutôt l'affaire de la critique) mais l'architexte ou l'architextualité du texte . (C'est un peut la meme chose « la littérarité de la littérature » C'est-à-dire l'ensemble des catégories générales , ou transcendantes , types de discours , modes d'enonciation, geners littéraires , etc , dont reléve chaque texte Singulier »

[3] جيرار جينيت ، مدخل إلى جامع النص ، تر : عبد الرحمان أيوب ، ط1 ، 1985 ، الدار البيضاء ،ص 50.

المعنى الدقيق والكلاسيكي منذ جوليا كريستيفا"[1]، و"جينيت" يضع هذا التعالي (اي النص) في علاقة بجامع النص L'Architexte ويسمي هذه العلاقة جامعا نصيا، وعلاقة التعالي حاضرة فيه باستمرار[2]، وبخاصة يركز على شبكة النص وحول هذه الفكرة يقول: "... ويوجد جامع النص باستمرار فوق النصية وتحته وحوله، ولا تُنسَج شبكة النص إلا إذا ارتبطت من جميع جهاتها بشبكة جامع النسج والذي يحتل المرتبة الفوقية هو جامع النص، وليس ما نطلق عليه نظرية الاجناس"[3].

يؤكد "جينيت" من جهة اخرى ان التعالي النصي يتضمن انواعا اخرى من العلاقات، ويعتقد ان اهمها:

المحاكاة وعلاقة التغيير "وتعطينا المعارضة والمحاكاة الساخرة فكرة عنها بل فكرتين متباينتين بالرغم من انهما تكونان في الغالب متداخلتين او غير مميزتين عن بعضهما بدقة"[4].

من هنا نلاحظ ان المسألة التي تتصل بعلاقة جامع النص هي التداخل النصي "Intertexte"، وهذه النقطة تضعنا في مواجهة مع التعالي النصي، وما يقصده "جينيت" بالتداخل النصي هو التواجد اللغوي سواء اكان نسبيا أم كاملا، ام ناقصا لنص في نص اخر[5].

فمن خلال هذا نرى ان "جينيت" يستقر في الاخير على استعمال المتعاليات النصية ويعتبرها موضوعا للشعرية "L'objet de la Poétique" بدلا من جامع النص L'Architexte واصفا المتعاليات النصية بانها تتجاوز مفهوم معمارية النص او جامع النص[6]، واثناء توضيحه لهذه الفكرة انتهى إلى ان الشعرية هي العلاقة بين عمل ادبي

---

[1] المرجع السابق، ص 90.
[2] جيرار جينيت ، مدخل إلى جامع النص ، تر : عبد الرحمان أيوب، ص 92.
[3] المرجع نفسه ، ص 92.
[4] جيرار جينيت ، مدخل إلى جامع النص ، تر : عبد الرحمان أيوب ،ص 91.
[5] جيرار جينيت ، مدخل إلى جامع النص ، تر : عبد الرحمان أيوب ،ص 90.
[6] G. Génette , Palimpsestes , p : 07 , 08.

واخر، بين جنس وجنس اخر حسب مميزات التحويل والتقليد[1] وهذا الشكل من الشعرية يتخذ موضوع التناصيات.

إن الشعرية هي مجال رحب لرصد الوقائع اللغوية في النص الادبي، وكذلك كشف المحتمل الذي يحدث فيه، ولـــ "جينيت" نظرة خاصة في هذا الامر حيث يرى إن على الشعرية الا تنظر إلى الاعمال الموجودة فقط، بل لابد لها ان تنظر إلى الاعمال الغير موجودة ايضا لكنها ممكنة اي: "اكتشاف مختلف احتمالات الخطاب Possible du Discours والتي لا تبدو الاعمال السابقة والاشكال المستخدمة فيها إلا إحالات خاصة اين ترتسم بعدها تراكيب قابلة للتقدير او الإستنباط"[2].

الشعرية إذن حسب "جينيت" هي بحث عن المتخفي وكذلك غير المتواجد، والذي يتصف باحتمالية الموجود ، فالمبدع يخلق والناقد يبحث عن مفتاح هذا الخلق و"جينيت" يرى "إن كان الكاتب يسائل الكون، فإن الناقد يسائل الادب"[3].

3- المتعاليات النصية Transtextualité:

يقترح "جينيت" في مؤلفه "اطراس « Palimpsestes : La littérature au seconde degré » صياغة مجموعة من علاقات التفاعل النصي الذي يحدث بين النصوص من خلال التداخل النصي او التعالق النصي، واحتل هذا المؤلف مكانة خاصة لاهميته في مجال الشعرية من حيث دراسته الطابع الادبي لنص ما[4]، ويحاول "جينيت" إثبات علاقة علاقة من نوع متفرد يجمع النصوص فيما بينها إذ به يتجاوز حدود التناص إلى البحث في التعالي النصي، ويجعل التناص L'Intertextualité عنصرا واحدا ضمن خمسة عناصر من المتعاليات النصية، والذي يجعله موضوعا للشعرية بدلا من جامع النص -

[1] G. Génette , Palimpsestes : p : 07-08.
[2] G. Génette : Figure II, éd Cérés, 1996, Tunis p : 10.
[3] G. Génette : Figure I, éd Seuil, 1996, p : 148 « Si l'écrivain interroge l'univers, le critique interroge la littérature.

[4] مفهومات في بنية النص ، صموئيل وآخرون ، تر ، وائل بركات ، ص 109.

كما سبق واشرنا- حيث يجعل التعالي النصي او المتعاليات النصية " كل نص في علاقة ظاهرة او خفية مع نصوص اخرى"[1].

اعتمادا على هذا التصور حدد "جينيت" خمسة انماط اساسية تتشكل بها العلاقة التناصية إذ يقول "يظهر لنا اليوم (13 اكتوبر 1981) إدراك خمسة انماط من العلاقات الخاصة بالمتعاليات النصية، سارتبها وفق نظام تصاعدي يتبع التجريد abstraction والتضمين Implication والإجمال Globalité"[2].

إن التصور الجديد للعلاقات التناصية عند "جينيت" يتخذ مكانا مشتركا فيما بينها، وهو تفاعل النصوص بين النصوص مع اختلافها، حيث يرى إن اختلاف انماط المتعاليات النصية يكمن في هياتها النصية، وذلك بحسب اختلاف درجة النصوص المتباينة[3].

ويبدو لنا اثناء قراءتنا لكتاب "اطراس" ان النوع الرابع والذي يتمثل في النصية المتفرعة L'Hypertextualité حيث يتخذ النصيب الاكبر في تصور "جينيت" للمتعاليات النصية، لانه بمثابة الارضية المؤسِسة للنصوص من الدرجة الثانية والذي يعتبره النص الذي ينشا من نص اخر[4].

وهذا الحديث يستدعي منا ان نطرح الانماط التناصية حسب ترتيب "جينيت" والتي جاءت كمايلي :

1- التناص L'intertextualité.

2- المناص Paratextualité.

3- الميتانص Métatextualité .

---

[1] G.Génette : palimpsestes : p 07 « La transtextualité ou transcendance textuelle du texte … tout ce qui le met en relation manifeste ou secréte avec d'autres textes »

[2] G.Génette : palimpsestes, p : 08 « Il me Semble aujourdhui (13 Octobre 1981) percevoir cinq types de relation transtextuelles, que j'enumérerai dans un ordre appximativement Croissant d'abstraction, d'implication et de globalité »

[3] Ibid, p :18.

[4] Ibid, p: 13.

4-النصية المتفرعة L'Hypertextulité

5-معمارية النص L'Architextualité

4- أنواع المتعاليات النصية:

1.4- التناص:

وهو الذي جاءت به "كريستفيا" من خلال مفهوم الحوارية عند "باختين" وقامت بتطويره وإعطائه اسم التناص L'Intertextualité ، ويمثل بالنسبة إليها "كل نص هو تقاطع مع نص اخر"[1]، وقد جعله "جينيت" نوعا من انواع "المتعاليات النصية" ويعرفه بطريقة مكثفة بانه "علاقة حضور متزامن بين نصين او عدة نصوص، بمعنى عن طريق الاستحضار Eidétiquement، وفي غالب الاحيان بالحضور الفعلي لنص داخل اخر"[2].

وتتجلى صور التناص عند "جينيت" في ثلاثة مفاهيم:

- صورة التناص الاكثر وضوحا وحرفية وهي الطريقة التي تعتمد على الاستشهاد Citation، بتوثيق او من دون توثيق.

- صورة التناص الاقل وضوحا والاقل شرعية Moins Canonique وتتمثل في السرقة الادبية "Plagiat".

- صورة التناص الأقل وضوحا والاقل حرفية ويتمثل في التلميح "L'Allusion"[3] ويعني بانه يكون في ملفوظ إلا على الخيال "الحاد" إمكانية إيجاد العلاقة بينه وبين ملفوظ اخر ويدرج "جينيت" مثالا انه في سجل قديم كتب "بوالو" Boileau إلى "لويس الرابع عشر Louis XIV ":

---

[1] Christiane Achour, Amina Bekkat, clefs pour la lecture de récits p : 102.

[2] G. Génette, palimpsestes, p :08 « … Une relation de Coprésence entre deux ou plusieurs textes , c'est-à-dire, ediétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.

[3] G.génette, Palimpsestes p :08.

للحكاية التي من اجلك انا مستعد للبدء فيها

اخالني ارى الصخور تهرع لتسمعني[1]

إن هذه الصخور Roches ستبدو ضربا من العبث للقارئ وتشكل غموضا له إذا كان يجهل اساطير" اورفي Orphée "* و امفيان** Amphion"[2].

فهذا الوضع الضمني او المضمر للمتناص l'intertexte سيجعل النص متقلصا وغير منتج للمعنى، ولعل اهم نقطة تحقق وجود التناص بطريقة متفاعلة هي توافق النص المتداخل Intertexte، ومدى استيعاب القارئ لهذا التوافق، وليس بالضرورة ان يكون التناص توافق النصوص، وإلا ستكون هناك صدمة في القراءة تفرض على النص المتناص ان يكون ذا طبيعة احادية، وهنا يشير "ريفاتير" الذي يعرف التناص قائلا "التناص هو ملاحظة القارئ لعلاقات ما بين عمل ادبي واعمـال اخـرى سابقة او لاحقة"[3].

ويرى "جينيت" بان "ريفاتير" يطابق بين التناص والادبية حيث يقول: "التناص هو الالية الخالصة للقراءة الادبية التي هي وحدها، بالفعل، تنتج الدلالة، في حين القراءة الخطية المشتركة بين النصوص الادبية وغير الادبية فانها لا تنتج غير

---

[1] G.génette, Palimpsestes, P 08 “Au récit que pour toi je suis prêt d’entrendre / je crois voir les rochers accourir pour m’entendre”.

* أسطورة أورفي Orphée: أورفي ابن ربة الفن Calliope وإله الموسيقى Apollon أعطاه أبولون قيتارة وتنبأ له بأنه سيكون موسيقيا محترفا من دون منازع بين الأموات، وأثناء عزفه للموسقى وغنائه كان يسحر الكائنات والأشياء، توفيت زوجته Eurydice بعد أن لذغتها أفعى قرر أن ينزل إلى الجحيم لإحضارها كما لم يفعلها أحد من قبل، فوافق Hades إله الجحيم أن يعيدها إليه شريطة أن لا يلتفت إلى الخلف أثناء صعوده إلى سطح الأرض لكنه لمح ضوء النهار فاستدار فورا حينها اختفت Eurydice ففقد الأمل، ثم ذهب ليلهوا بين الصخور والأشجار، وفي الأخير التقى بمجموعة من نساء يرافقون الإله Dionysos يقومون بصلب موسيقيين، هناك قاموا بصلبه ورموا برأسه في نهر Hébros فواصل مناداة زوجته Eurydice، عن Encarta 2005.

** أسطورة Amphion: حينما كان يبني أمفيان قلعة حصينة مع Zetos الذي يستخدم قوته في رفع الحجارة كان أمفيان يرفع الحجارة ويضعها في مكانها المناسب بفضل موسيقاه المنبعثة من قيتارته ودعواته الملحونة ويقود الصخور حيث يشاء، عن Encarta 2005.

[2] G.génette, Palimpsestes, p 08-09.

[3] G.Génette, Palimsestes, p : 09 « L’Intertextes …est la perception par le lecture de rapports entre une œuvre et dautres qui l’on précedée ou Suivie »

المعنى"[1] والتناصية بالنسبة لـ"ريفاتير" هي "اللعب باللغة"، وهذه الخاصية هي اساس تكوين العمل الادبي وتشكيله حيث لا ترتبط المسالة بتركيب اساليب او مفاجاة اللغة بمعيار قابل للتغيير والتجديد كل لحظة، إنما يتعلق الامر بهيكلة نص يتجاوز كل معيار مرتبط باللغة او بغيرها.

وتعزيزا لهذه الفكرة نرى "جينيت" يقدم نقدا لـ"ريفاتير" بان نظريته للتناص تعتمد شيئا من التقييد والجزئية، لان العلاقات المدروسة من قبله هي منتمية لنظام البنيات الدقيقة Micro- Structures، والدلالية الاسلوبية Sémantico- Stylistique في الجملة لمقطع او نص قصير شعري ، واما "الاثر التناصي la trace Intertextuelle حسب "ريفاتير" هو مثل التلميح L'Allusion الذي ينتمي إلى نظام الصورة الدقيقة المجزاة اكثر مما ينتمي للعمل الادبي بالنظر إلى بنيته الإجمالية كحقل لتناسب العلاقات"[2].

فالمسالة الجوهرية هي تشكل اشكال الادب من خلال التاثير وكيفية جذب القارئ لهـذه الاشكـال، وهذه تعتبـر من مسؤولية الكاتب، اما التناص بالنسبـة إلى الكاتب او القارئ فهو مسالة وعي لا اكثر.

2.4- المناص : Paratextualité

إن النوع الثاني من المتعاليات النصية يسميه "جينيت" بالنص الموازي Paratexte وهو العلاقة الاقل وضوحا، والابعد عن المجموع الذي يشكله العمل الادبي ، ويتمثل في: العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الكلمات الافتتاحية، المقدمات، الهوامش، نوع الغلاف ، الملاحق..."[3].

---

[1] G.Génette, palimpsestes, p : 09 « L'Intertextualité est le mécanisme propre à la lecture littéraire, elle seule, en effet , produit la Signifiance, alore que la lecture linéaire, Commune aux textes littéraire et non littéraire ne produit que le Sens »

[2] G.Génette, Palimpsestes, p : 09 « La trace intertextuelle Selon Riffaterre est donc davantage comme l'allusion de l'ordre de la figure ponctuelle du détail que de l'œuvre considérée dans sa structure d'ensemble champ de pertinence des relations »

[3] Ibid : p 10

ويدرج "جينيت" مثالا عن نموذج "اوليس" Ulysse لـ"جيمس" James، تحتوي هذه الرواية على عناوين وفصول تستحضر العلاقة الموجودة بين كل فصل من فصول الرواية وبين حلقة من حلقات "الاوذيسا L'Odyssée" "جنية البحر" Siréne، "نوزيكا" Nausicaa "بينيلوب" Pénélope... الخ وحينما ظهرت في كتاب اسقط منها "جيمس" هذه العناوين الداخلية، والتي تعتبر غير المنسية من قبل النقد، ويتساءل "جينيت" إذا كان يمكن اعتبارها جزءا من نص "اوليس" Ulysse او لا؟

فإن "ما قبل النص L'Avant Texte من مسودات، وتصاميم ومشاريع مختلفة، بإمكانها ايضا ان تشتغل باعتبارها نصا موازيا"[1].

إن النص الموازي بالنسبة إلى "جينيت" هو بمثابة عتبة بالنص، والمقصود بعتبة النص "المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الاولية والأساسية للعمل المعروض"[2] وينقسم النص الموازي إلى قسمين :

- ما فوق النص او النص الفوقي: Epitexte.

يتضمن العرض الذاتي، الاجوبة للجمهور، التعليق الذاتي، استجوابات، حوارات، ندوات، عروض، ...

- ما حول النص او النص المحيط Peritexte.

يتضمن الغلاف، الملصقات، اسم المؤلف، العناوين، الإهداءات، المقدمات، فكرة الكتاب...

ويحاول " جينيت" حسم موضوع النص والكتاب فيقول: "قلت إن موازي النص، او مرافقات النص هو المكان الذي تظهر فيه الميزة الاساسية للعمل الادبي: وهو

---

[1] G.Génette, Palimpsestes, p :11 " L'avant texte des brouillons, esquisses et projets divers, peut lui aussi fonctionner comme un paratexte "

[2] جميل حمداوي " السيميوطيقا والعنونة " مجلة عالم الفكر المجلد الخامس والعشرون ، ع3 ، يناير – مارس ، 1997 ، ص 102.

مثاليته، واقصد هنا هذا النموذج من الوجود الخاص به ضمن مواد العالم بصورة خاصة ضمن منتجات الفن"[1].

من هنا نكتشف ان العلاقة التي تربط النص بالكتاب هي "المناصة" والتي من خلالها يصبح النص او يتحول إلى كتاب ، وحينما اشار "جينيت" إلى مثالية العمل الادبـي فإنـه يقصد النص مـن حيث تجـاوزه اثناء ظهوره وتواجده في العالم، وعن إمكانية وعدم إمكانية امتلاكه، فحالة النص والطبقات والترجمة هي ايضا "تدخل فيما يسمى بمرافقات النص بصورة كاملة ... ومثالية النص موضع تساؤل فيها، وفجاة تظهر فيها ، ولكن مسالة فهم ان مثالية النص الادبي هي شكل جديد من التجاوز ، وهو شكل العمل في علاقاته بتجسيداته المختلفة عروض خطية او القرائية"[2].

لم يكن النص كشكل ظاهري هو الوحيد الذي جعل "جينيت" يسأل عنه، حيث إنه يدرج مسالة اخرى وهي زمن تاليفه، فالمناص او " النص الموازي" يجب ان يتضمن تحديد موقعه "اين ؟"، تاريخ ظهوره واختفائه بالضرورة "متى؟" وطريقة وجوده الشفوي او غيره "كيف؟" وكذلك التواصل بين المرسل والمرسل إليه (من، إلى من؟) والوظائف التي تحركه" من اجل ماذا؟"[3]، في هذا السياق يشبّه "جينيت" النص الموازي او المناص "Paratexte " منجم من الاسئلة دون اجوبة"[4].

3.4 - الميتانصية La Métatextualité:

إن النوع الثالث عند " جينيت " من المتعاليات النصية هو الميتانصية او النصية الواصفة Métatextualité وتعني "علاقة التفسير والتعليق (Commentaire) التي تربط نصا باخر يتحدث عنه دون ان يذكره ... او يسميه"[5] ويسمي هذه العلاقة النقدية بالنص النقدي وياتي "جينيت" بمثال من كتاب هيجل Hegel "ظاهراتية الفكر

---

[1] رولان بارف ، جيرار جينيت : من البنيوية إلى الشعرية ، تر : غسان السيد ،ص 75.
[2] جيرار جينيت : من البنيوية إلى الشعرية ،ص 75.
[3] عمر أركان ، مدخل لدراسة النص والسلطة ،ص 98.
[4] G.Génétte, Palimpsestes : p :11 « La Paratextualité est une mine de questions sans réponses .
[5] Ibid : p : 11 « La métatextualité est une relation commentaire … qui unit un texte à un autre texte dont il parle …sans le nomer »

« Phénoménologie de L'esprit » [1] الـذي يقوم بتلميح صامت عن ابن الاخ رامـو Le Neveu de Rameau لـ" داني ديدرو " Denis Diderort[*] ويرى "جينيت" ان هذه العلاقة هي علاقة نقد متقنة[2].

ولقد انتبه "جينيت" لهذا النوع من المتعاليات النصية حينما كان يحاول تحديد طبيعة النص الجمعي حيث يرى ان النص النقدي "هو مجموع الاشكال التي يستطيع نص ان يتجاوز حدوده او كمونه ، ليقيم علاقة مع نصوص اخرى"[3] وهذا التجاوز هو ما وراء النصية، والذي يندرج مفهومه تحت نص يتخذ طريقة الشرح او التفسير لنص سابق، ويدققها "جينيت" بالعلاقة الخارجية للنص التي ترتبط بالنص عن طريق التعليق.

4.4 - النصية المتفرعة L'Hypertextualité:

إن النوع الرابع من المتعاليات النصية يصفها "جينيت" بالنصية المتفرعة Hypertextualité او " النصوص اللاحقة " وهي " كل علاقة تجمع النص (ب) الذي ساسميه نصا متفرعا Hypertexte بنص سابق (ا) ساسميه بالتاكيد نصا اصلا Hypotexte"[4] ، وهذا الشكل من النصوص يتخذ معنى النصوص من الدرجة الثانية "Les Textes au Second De gré" عنـد "جينيت" والفـرق بين هذه النصوص والنص النقدي او مـا وراء النص هو إضافة نص إلى نص سابق لكن بطريقة مغايرة عن الشـرح او التفسير، وهنا علينا ان نوضح بان النصوص من الدرجة الثانية ليست خاصيتها النص السابق بمعنى -النص الاساس- فقط، بل خاصيتها انها تنطلق منه، وهذا الإنطلاق ينتج عن تعديل مباشر او غير مباشر[5].

---

[1] هيجل Hegel, George Wihelm Fried rich (1770-1831) واحد من الفلاسفة الكلاسيكين الألمان ، رحب بثورة القرن الثامن عشر الفرنسية ، يدرس في كتابه " ظاهراتية الفكر " تطور الوعي الإنساني من علاماته الأولى حتى التطور الواعي للعلم ومنهج البحث .

[*] ابن الأخ رامو "Le neuveu de rameou" رواية حوارية عرفت تقلبات في نشرها ويعتمد الكاتب في حوار الشخصيات استخدام الضمائر أثناء المحادثة 'أنا، هو" "Moi et Lui".

[2] G.Génette, Plimpsestes : p : 11.

[3] جيرار جينيت : من البنيوية إلى الشعرية ،ص 73.

[4] G. Génette : Palimpsestes : p : 13 « toute relation unissant un tex te (B) « que j'appellerai hypertexte » à un texte antérieur (A) « que j'appellerai, Bien sur, hypotexte»

[5] جيرار جينيت ، من البنيوية إلى الشعرية ،ص 72.

يميز "جينيت" بعض الفوارق التي تحدد العلاقة بين النصوص، وهي علاقة التحويل والمحاكاة او التقليد التي ينتج منها النص (ب).

- **التحويل Transformation**:

حيث يؤثر التحويل بما يقال وليس بالطريقة التي قيل بها إذ تستحضر"ب" العنصر "ا" بظهور اقل او اكثر من دون الاستشهاد به او التحدث عنه[1]، فالإنياذة L'Eneide و"اوليس" Ulysse هما عملان متفرعان من نص واحد اصلي هو "الاوديسا" L'Odyssée واشتقا منه بطريقة تحويلية.

- **المحاكاة* او التقليد L'Imitation**:

وهي تحويل مباشر او غير مباشر للنصوص ، ويعتبرها "جينيت" الاكثر تعقيدا لانها تتطلب إنجازا سابقا وتاسيسا لنموذج تتمثل فيه الكفاية النوعية، والقدرة على إحداث عدد لا نهائي من الاداءات المحاكاتية، التي تتشكل بين النص المحاكى Imité والنص المحاكي Imitatif ، فلتحويل نص يمكن الاكتفاء بحركة الية بسيطة في سلب بعض الصفحات، اما لمحاكاة نص ينبغي ان يملك ولو سلطة جزئية ، اي القدرة على اختيار الخصائص التي ستتم محاكاتها [2].

ويعطينا "جينيت" مثالا عن إنيادة فيرجيل "L'Eniede de Virgile" والتي تختلف عن عمل "جويس Joyce" بحيث يحذف "جويس" سلسلة من الاحداث والعلاقة بين الشخصيات ويعالجها باسلوب مختلف، حيث يحكى قصة " اوليس" بطريقة مغايرة "لهومير Homére"، اما "فيرجيل" يقول شيئا مختلفا لكن بطريقة "هومير" في الاوديسة

[1] G.Génette : Palimpsestes : p : 13.
[2] Ibid: p : 15.
* ترجع نظرية المحاكاة عند أفلاطون (427، 347 ق م) إلى نظريته المعروفة بـ" نظرية المثل " فالإله قد خلق المثال الأول لكل شيء في الحياة ، وهذا المثال كامل ومتكامل ، أما الواقع فهو خال من المثل الأعلى ، وكل ما فيه تقليد ومحاكاة لعالم المثل عن فن الشعر ، أرسطو ، تر وتع : إبراهيم حمادة ،ص 70.

يحكي فيها قصة "إيني Enée" فالمسالة هنا هي تحويلات تماثل وقلب، اي " قول الشيء نفسه بطريقة مغايرة، قول شيء مغاير بطريقة مشابهة"[1].

"من جهة اخرى لا يهمل "جينت" في توضيحه لطريقة التحويل او المحاكاة الجانب الخطي (او السطري)، فربما يكون هناك تحويل بإسقاط حرف او حذفه مثال:

« Le Temps est un grand maître »

" الوقـت معلـم كبيـر"

يمكن لهذه الجملة ان يشوبها بعض التشويه بإجراء تغيير بسيط عليها بحذف حرف واحد منها فتصبح:

" Le Temps est un gran maître"

فالجملة الصحيحة تحولت إلى جملة خاطئة لانه يوجد فيها (خطا إملائي)، وهذا التحويل يصفه "جينيت" بتحويل خاطئ او غير لائق " Incorrect ".

لكن بوجه اخر مثلما فعل "بلزاك Balzac" على لسان "مستغريس Mistigris".

« Le Temps est un grand maigre»

" الوقت نحيف كبير"

هذا التغيير لحرف واحد احدث تغيرا في الكلمة وانتج معنى جديدا[2]، فالواضح ان ثمة اشكالا غير قليلة من الطرائق التي يمكن بوساطتها تحويل نص يدخل في علاقة مزدوجة، وحسب " جينيت" طريقة التحويل تستدعي وسيلة مجازية[3] او إستعارية، إذ يختلف النص السابق عن النص اللاحق، في مسالة الثبات والتحول، فالنص الاصلي Hypotexte الذي يدعوه " جينيت" بالنص (ا) هو النص المحور، اي نقطة الإنطلاق حيث يمثل بالنسبة إلى النص اللاحق Hypertexte النص الذي اشتقت منه النصوص

---

[1] G.Génette : Palimpsestes, P : 15 « Dire la meme chose autrement / dire autre chose semblablement »
[2] Ibid, p : 15-16.
[3] Ibid. p : 13.

الثانية (اللاحقة) وهذا عن طريق التحويل او المحاكاة ،والنصوص الثانية يصفها "جينيت" بالنصوص الشاملة[1]. ويرى فيها "مركز الادبية".

إن النص الاول هو نص ذو طبيعة خالصة ولكن ليست كاملة، ويعتبره الادباء وسيلة، وكونه ينتقل من الوسيلة إلى الوظيفة لابد من نصوص مجاورة وهي النصوص اللاحقة " التي تنزاح عن نص اخر من خلال سيرورة التغيير الشكلي او الموضوعاتي..."[2].

إذا اضفنا لهذا قليلا من الحديث يبدو لنا ان الفرق واضح بين هذا النوع والانواع السابقة له، خاصة النصية الواصفة، حيث إذا نتج نص (ب) عن نص (ا) دون إعطاء فرصة للتفسير من خلال تغيير الموضوع او الطريقة فالحديث هنا هو عن "تناصية جمعية"[3].

إن مفهوم النصوص اللاحقة بعد تحويلها عن طريق المحاكاة ينتج عنها بعض العلاقات وهي "التقليد L'Imitation" والمحاكاة الساخرة Parodie والمعارضة Pastiche، ويطلق "جينيت" على علاقة المعارضة و المحاكاة الساخرة بمصطلح النظير النصي ويمثل في رايه "التعالي النصي Transcendance"[4]، ولقد صاغ هذا المصطلح حول مسالة المحاكاة والمعارضة وايضا علاقة التقليد والتي تتمثل في:

1- **التقليد** : تقليد اسلوب بنفس الطريقة، وهو شكل اصلي او ابتدائي للمعارضة[5].

2- **المحاكاة الساخرة**: وهي علاقة تحريفية تختلف بحسب التشويه الذي يحدثه النص السابق[6]، حيث إن السخرية تغير النص الاصلي باقل ما يمكن. ويرى "جينيت" بأنها

---

[1] G.Génette, palimpsestes, P : 18-19.

[2] جيرار جينيت : من البنيوية إلى الشعرية ، تر : غسان السيد ، ص 72.

[3] مفهومات في بنية النص : صاموئيل وآخرون، تر : وائل بركات ،ص 110.

[4] جيرار جينيت ، مدخل إلى جامع النص ،ص 91.

[5] G.Génette, palimpsestes. P : 104.

[6] Ibid, p :40.

تندرج ضمن السرد المنحط الذي يقوم فيها تحويل نص مثالي إلى موضوع منحط بتغيير النص عن موضوعه البطولي[1].

3- المعارضة : وهي تقليد للاسلوب تتضمن مبالغة وانحرافات ، هي ما نجدها وعند

"بروست "Proust" في " L'affaire le moine" حينما يقلد اسلوب "بلزاك" و"سانت بوف "Sainte Beuve" و"فلوبير Flaubert"[2]، فالمعارضة بالنسبة إلى "جينيت" تتجاوز الحرفية حيث تمثل صيغة تعبيرية سابقة تحمل التوزيع والتحويل وكذلك الاختلاف.

انطلاقا من هذه العلاقات يميز "جينيت" بين ثلاثة انظمة وهي النظام اللعبي "Régimes Ludiques" النظام الساخر "Régimes Satirique"، والنظام الجاد " Régimes Sérieux"[3].

- **النظام الاول**: وهو النظام اللعبي الذي يؤدي إلى المحاكاة الساخرة كطريقة للتحويل وإلى المعا رضة كطريقة للتقليد.

- **النظام الثاني**: وهو النظام الساخر الذي يتيح الفرصة لاستخدام التحريف Travestissement كوسيلة للتحويل او التكثيف Charge كوسيلة للتقليد.

- **النظام الثالث**: هو النظام الجاد حيث يؤدي إلى المناقلة Transposition كطريقة للتحويل والمبالغة او الاصطناع Forgerie كطريقة للتقليد[4].

5.4- معمارية النص L'Architextualité:

إن النوع الخامس الذي يدرجه "جينيت" ضمن المتعاليات النصية هو معمارية النص، وهذا النوع هو "الاكثر تجريدا وتضمينا، إنه علاقة صامتة تاخذ بعدا مناصيا تتعلق بالنوع : شعر، رواية ...الخ"[5].

---

[1] G.Génette, palimpsestes, p : 51-53.
[2] Ibid, p : 132.
[3] Ibid, p : 110.
[4] Ibid, P :111-113.
[5] Ibid, P: 12.

ولقد تحدث عن هذا النوع في كتاب سابق له قبل تاليفه كتاب "اطراس Palimpseste" وهو مدخل إلى جامع النص "Introduction a l'architecte"، حيث يمثل نظرية شاملة للاجناس الادبية .

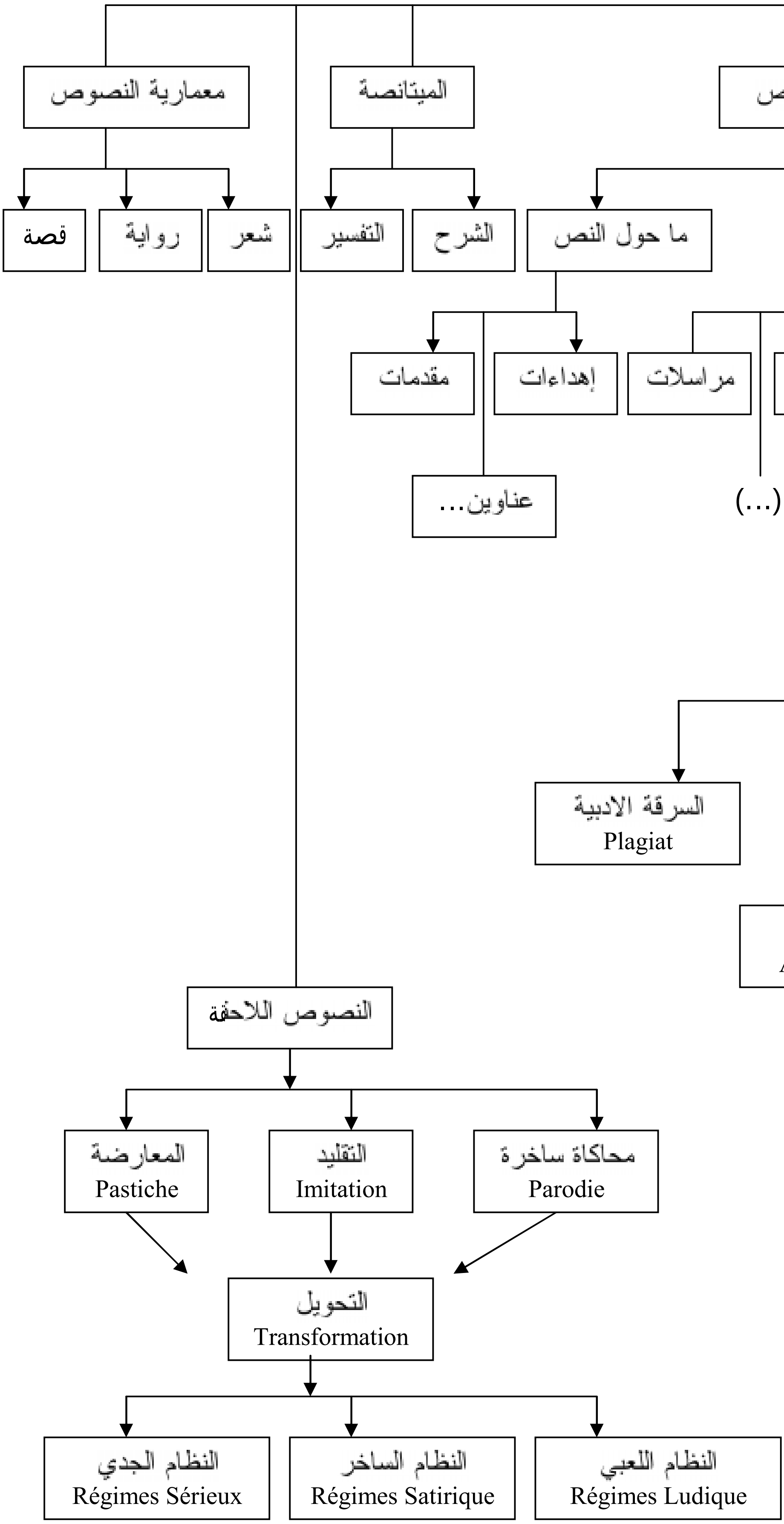
ويرى "جينيت" بان الامر يتعلق بإشارة من النص الموازي التي تعلن عن الكتـاب مثـل العنـوان البارز فيه والعنوان الصغير الذي يرافقه " رواية او قصـة او قصيدة او حتى دراسة..." ولكن ايضا يعتبر تحديد نوعية النص ليس من شان النص فقط وإنما من شان القارئ ، ومن شان النقد لانه يمكننا القول حسب "جينيت" بان "المأساة الفلانية لـــ"كورني Corneille" ليست مأساة، او ان "رواية الوردة Le Roman de la Rose ليست رواية ... **فتمييز** النوع الادبي يتحكم في توجيهه افق انتظار القارئ ومن ثم في استقباله للعمل الادبي " [1] الذي تنحصر فيه ادبية الادب، ونموذجية القراءة.

من خلال إدراج "جينيت" هذه التقسيمات الخمسة التي تدخل إطار المتعاليات النصية والذي يسعى فيه إلى إقامة تصور خاص به في مجال تحديد العلاقة الضمنية والمضمرة بين النصوص وعلاقة العمل الادبي بالواقع الخارجي يركز على التناصية المتفرعة "L'hypertextualité" التي يراها بانها هي الوحيدة التي تمثل إعادة إنتاج نصوص جديدة انطلاقا من نصوص سابقة عن طريق علاقتي التحويل والمحاكاة وهذا ما خصصنا الحديث عنه في الفصل اللاحق.

---

[1] G.Génette, palimpsestes, P:12.

المتعاليات النصية Transtextualité



الفصل الثالث

التناصية والشعرية

1- الشعرية بوصفها نظرية داخلية.

2- فعل المحاكاة.

3- النص الشامل.

4- الكتابة التناصية.

5- الوظيفة التناصية.

6- قراءة التناص.

1.الشعرية بوصفها نظرية داخلية:

يدل مصطلح الشعرية " Poétique " على "مجموعة المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله الادبي محاولة دراسة الادب من الداخل لاستقصاء القوانين العامة التي تسمح بالكشف عن الكلية Totalité في الاعمال الفردية"[1]، وهذه الفردية هي الخاصية النوعية التي تصنع العمل الادبي وتحدد مجال الشعرية، كما يرى "تودوروف": "ليس العمل الادبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الادبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، وليس العمل إلا انجازا من انجازاتها الممكنة، فهذا العلم ... يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الادبي اي الادبية"[2].

فاللغة في حالتها النصية تدخل في فضاء "يفوق كفاءة اللغوي فتنفلت منه، إنه فضاء تنظمه مفهومات ذات طابع دلالي Sémantique وتقول عنه "كريستيفا" إنه ذات طابع غير قواعدي Pragramatique كما يسميه "دي سوسير" وتناصّي في الجوهر حسب "باختين"[3] ، ووفق تعبير "باختين" فإن "القول يحدد موضوعه (الذي يفهم كمرجع) ويعبر عن خصوصية لها علاقة بقصد المتكلم بالنسبة إلى اللغة ، فهذا المعطى المسبق الذي يستخدم كأداة تسمح بان يصبح تحقيق القول هدفا (المنشا)"[4].

إن الواقعة اللغوية في نص ما وهي مجردة من اي معنى ، لا تحمل في حد ذاتها دلالة بل لابد من تحميلها بمعان سابقة ، ووضع روابط بينها وبين الوقائع اللغوية ذات الطابع التناصي من اجل حضور نصي، وهذا لانه لا يمكن رؤية العمل الادبي إلا من خلال طبقات مركبة بعضها من البعض الاخر.

إذن تنطلق الشعرية من النص المتعدد والمنفتح على جميع المقاصد، إذ تحقق في النص جوانب الجمالية التي يمكنها ان تمنح له شرعية انتمائه للادب، وفي هذا

---

[1] مفهومات في بنية النص، صموئيل وآخرون، تر : وائل بركات ، ص 33 ، 34.
[2] تزفتان تودروف ، الشعرية، تر : شكري المبحوث ورجاء بن سلامة ، دار طوبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1990 ،ص 23.
[3] مفهومات في بنية النص، صموئيل وآخرون، تر : وائل بركات ،ص 85.
[4] المرجع نفسه، ص97.

المجال تحدث "فاليري" عن موضوع الشعرية حيث يقول:" يبدو لنا ان اسم شعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، اي إسما لكل ماله صلة بإبداع كتب او تاليفها حيث تكون اللغة في ان واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد او المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[1]، فما يثير في مقالة "فاليري" هو ما يتصل بالإبداع من خلال اللغة التي تعبر عن "الجوهر والوسيلة " يبدو ان هذه النقطة هي مرحلة تشكل الشعرية ، الذي يستبعد "فاليري" تماما انتسابها لااليات الشعر فحسب، فهي تشمل الفن بصفة عامة .

لكن علينا هنا توخي الحذر كي لا يلتبس علينا المفهوم، وان نعلن ان الشعرية التي نسعى إليها هي الشعرية الادبية التي تخص الادب فحسب، إذ تعتبر هذه الشعرية، اداة تعمل على كشف النص الادبي واستنباط قوانينه، بحيث اصبحت نظرية داخلية تقوم بتفسير النصوص الخاصة او الاعمال الكاملة لكاتب تكمن اهميته في تفرده"[2].

هذا الفضاء الذي يخضع لنظرية داخلية في تفسير العمل الادبي "قام بتطوير المقولات التي تؤدي إلى الإحاطة بالوحدة والاختلاف معا في جميع الاعمال الادبية"[3]، منذ ارسطو الذي اعتبر "الشعر محاكاة للانطباعات الذهنية، وتمثل للحياة"[4]، ثم بدا يتغير هذا المفهوم الذي كان حكرا على الشعر وحده ، فالنقد القديم اعتبره تعبيرا عن الذات بداية من الرومانسية. اما في النقد الجديد فقد تجاوزت الشعرية حدود الشعر حيث اصبحت تشمل الشعر والنثر معا، فهي تعتبر الانزياح عند جون كوهين"J. Cohen "الذي يستند موضوعها إلى تصنيف نص في هذه الخانة او تلك من خلال وجود سمات

---

[1] تزفيطان تودوروف ، الشعرية : تر : شكري المبغوث ورجاء بن سلامة ،ص 24.
[2] جيرار جينيت ورولان بارت ، من البنوية إلى الشعرية (خاص بجينيت) ،ص 58.
[3] Ducrot, et Todoror : Dictionnaire, encyclopedique des Sciences du langage, paris , Seuil, 1972, p 106 « La poétique ainsi entendue (se propose d'ébores des catégories qui permettent de saisir à la fois l'unité et la variété de toutes les œuvres littéraires)»
[4] أرسطو ، فن الشعر ، تر و تع : إبراهيم حمادة ،ص 71.

حاضرة فيما صنف ضمن "الشعر" وغائبة في كل ما صنف ضمن النثر"[1]، هذا لا يعني ان النثر لا يحمل في ذاته شعرية ، إنما صورتها تكون طاغية في الشعر.

وفي تحديد معيار الشعرية قياسا لغيابها او حضورها في العمل الادبي يرى ايضا "جون كوهن" ان خاصيتها تكمن في الاشياء المعبر عنها من خلال اللغة، حيث إن الدور الخاص بالشعرية الادبية هو مساءلة العبارة لا المحتوى الذي يتغير[2] وبما اننا نبحث مسالة التناص عند "جينيت" راينا انه قد ادرج مفهوم الشعرية من خلال حضور المتعاليات النصية Transtextualité في العمل الادبي ، وذلك من خلال عرضه مسألتي المحاكاة والمعارضة حيث حاول في مؤلفه اطراس Palimpsestes "الادب في الدرجة الثانية " ان يقيم علاقة بين مختلف اشكال التعالي النصي وجميع انماط الخطاب وصيغ التلفظ من خلال علامات التطريس الذي يتشكل من كتابة او تاليف نص فوق نص اخر من دون إلغاء النص الاول (السابق) الذي يبقى مرئيا [3] في النص الجديد سواء اكان معارضة Pastishe ام محاكاة ساخرة Parodie.

ويعتبر "جينيت" ايضا مفهوم اللغة الشعرية مفهوما متحولا ، ومجالها يتم عبر دراسة لعمل اسلوبي (فوق – نوعي) ويقصد بهذه الخاصية ما يخص الخطاب الادبي والذي هو الرمز، ثم النموذج[4]، الذي يمثل بالنسبة إليه طبقة شكلية ويشير إلى ان هذه الطبقة الشكلية تشمل السرد الذي يتحدد من خلال فعل الحكي عن حادث او فعل.

2. فعل المحاكاة:

لقد تساءل جنيت عن الفعل الذي يوحّد اصناف الخطاب وصيغ التعبير، وكذلك الاجناس الادبية، فعدّه من وجهة نظره هو المحاكاة الذي يستدعي تفكيرا اكثر شمولا حول وضع هذا النوع ضمن الطبقات الجنسية، ووصف المحاكاة بجنس نوعي وخفي[5].

---

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر ، محمد الولي ومحمد المعمري ،ط 1، 1986 ، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ص 14، 15.
[2] المرجع نفسه ،ص 38.
[3] G. Génette : Palimpsestes p : 556.
[4] جيرار جينيت ورولان بارث : من البنوية إلى الشعرية ،ص 69.
[5] المرجع نفسه : ص 69.

ومن خلال المقارنة التي قام بها ارسطو بين الفعل السردي والفعل الدرامي التي انتجت اربعة انواع من الكلام حسب تقسيمه وهي:

1. فعل سام Action Haute ذو صيغة درامية : التراجيدي Tragédie.

2. فعل سام ذو صيغة سردية : الملحمة L'Epopé.

3. فعل رديء Action basse ذو صيغة درامية : الكوميديا Comédie.

4. فعل رديء ذو صيغة سردية : محاكاة ساخرة Parodia[1].

يرى "جينيت" ان التصور لفعل المحاكاة الساخرة يوجد اليوم قريبا من الرواية وتعد اقرب إلى شكل الملحمة النثرية الجادة البطولية او العاطفية.

والتقسيم الذي وضعه ارسطو يعتبره "جينيت" انه اساسي ومناسب للتطور اللاحق للادب، وركيزة لمنظومة عامة للاجناس الادبية القديمة والحاضرة والمستقبلية[2].

فابتداءً من المحاكاة الساخرة بدأ "جينيت" يستفسر عن النماذج الادبية وطرائق نظمها بمختلف صيغها واشكالها مثال ذلك قصيدة "Lutrin" لبوالو "Boileau" التي تعد تقليدا للملاحم وتطابقها في المتن الملحمي الحماسي ، فهي تمثل فعلا مضحكا باسلوب بطولي حيث يستنطق فيها " مواضيع المعارك، وصف الاسلحة ، الاستشهاد بالشعر، ومدح الطبيعة وايضا ذكر كيفية تبادل الشتائم ..."[3]، او المسرحيات التنكرية "Enied" التي تستخدم اسلوبا مضحكا لفعل بطولي مستعار من نص سابق عظيم[4]، وهذه العلاقة التنكرية او التحريفية " Travestissement " تتحقق وتختلف في ان واحد في المحاكاة الساخرة "Parodie" بحسب التشويه الذي تحدثه في النص السابق "Hypotexte" او الاصلي[5].

---

[1] G. Génette : Palimpsestes P : 20.

[2] جيرار جنيت ورولان بارث : من البنوية إلى الشعرية ، ص 70.

[3] G. Génette : Palimpsestes P : 107.

[4] جيرار جنيت ورولان بارث : من البنوية إلى الشعرية ، ص 71.

[5] G. Génette : Palimpsestes P :40.

إن تحديد الاجناس الادبية وتصنيفها من قبل ارسطو وفقا لطريقة المحاكاة التي تفرق بين انواع الشعر "الملحمي، الغنائي، والدرامي"، او بين السرد والدرامي تتمثل في:

- صيغة المحاكاة (يمكن ا ن تكون غير مباشرة).
- صورة المحاكاة (والتي تاتي في صورة الكلام المباشر او غير المباشر).
- هيئة المحاكاة (تاتي مباشرة كلها وهي الدراما حيث تقوم الشخصيات بتمثيل الافعال تمثيلا مباشرا[1].

من هنا حاول 'جينيت" البحث عن كيفية تصنيف الاجناس الادبية من حيث تعاليها النصي من خلال المحاكاة الساخرة وايضا المعارضة وهذا التساؤل ادّى إلى تاليف كتابه "اطراس" التي ميز فيه كثيرا من الاعمال المختلفة على انها من درجة الثانية، وتتميز تلك الاعمال بسمة مشتركة ، فهي تستفيد من نص او نصوص عديدة قديمة تستعير منها الموضوع بإخضاعه للتحول "Transformation"، او تستعير منها الطريقة "Procédé" من اجل تطبيقه على سياق اخر[2]، وفي هذا الشان يوضح 'جينيت" عددا من الفوارق التي ترتكز عليها المحاكاة الساخرة ، والتي احيانا تشمل التحريف اللعبي "Déformation Ludique"، واحيانا اخرى تتمثل في المناقلة "Transposistion"، او المعارضة الساخرة ويدرجها في ثلاثة اشكال:

- المحاكاة الجادة " La parodie stricte".
- الاسلوب الإنكاري او التحريف " Le travestissement ".
- المعارضة الساخرة " Le pastiche satirique"3.

وكما يبدو ان هذه الممارسات الاساسية لفعل التحول والمحاكاة التي تخضع للوظائف الرئيسية الثلاث، النظام اللعبي والهجائي والجاد التي تشكل صورة النص الشامل (او الجمعي L'Hypertextualité)؛ وعلى ما يبدو فإن إنتاج نصوص تخضع للدقة وكذلك لتحويل لعبي الذي يظهر في ضرورة توظيف الخصائص النطقية

---

[1] أرسطو ، فن الشعر، تر وتع إبراهيم حمادة ، ص 82، 85.
[2] جيرار جنيت ورولان بارث : من البنوية إلى الشعرية ، ص 71.
[3] G. Génette : Palimpsestes P :39.

والصوتية الخاصة بنص ما ،او بإهمال حرف من الحروف مثال ذلك رواية" الإختفاء Disparition" لـــ بيريك جورج Georges Perec" يسقط بعض الحروف الصوتية حيث انها تهمل الحرف "E"[1].

هذه التقنية الوظيفية هي من إنشاء "اوليبو Oulipo" الذي قام بإنشاء قواعد تظهر في الضرورات العروضية وكذلك النطقية التي تقوم بإنشاء مظهر جديد وهو الحذف الذي يحمل طابعا تحويليا ، ويسمى بـــ "الاوليبيزم Oulipisme"، وهو عبارة عن لعب وظيفي يتميز بالمغامرة [2]، وهذه العلاقات النطقية المتداخلة التي تحمل شكلا بنيويا وتحدد ماهية النص المختفي الذي يدخل ضمن النص الشامل.

3. النص الشامل " **L'Hypertextualité** ":

ينشا النص الشامل عن طريق توليد نص من نص سابق له او إضافة نص إلى نص سابق بطريقة ليست شرحا ولا تفسيرا، ويرى جينيت ان النص الجمعي او الشامل لا يخص النص السابق وإنما ينطلق منه ، وبالتالي ينتج نصا جديدا بعد إضافة تعديل مباشر او غير مباشر للنص السابق "Hypotxte"، ويكون هذا التعديل إما في تغيير الاسلوب او الموضوع او المعارضة[3]، والتي يتم فيها الإنزياح التناصي من خلال الإنزياح عن الموضوعات، وحتى على الصعيد الشكلي، لكن ليس بصورة تلغي تماما النص الاصلي الذي يتميز بكفاءته وكذا مثاليته الذي يَتناول في مختلف مواضيع الكتابة.

تلك المثالية تكسبه درجة ان يمثل مرجعا اساسيا، بل احيانا ركيزة ينطلق منها الادباء كإلياذة "هومير" او إنياذة "فرجيل"،* وبقدر ما يحمله النص السابق Hypotexte من مثالية فالنص اللاحق او المتفرع Hypertexte ايضا يتميز بعلامة نوعية يضم في ذاته نصا مختفيا يختفي وراء نص ظاهري وواضح سواء اكان ذلك في المعارضة او

---

[1] G. Génette : Palimpsestes P :59.
[2] Ibid p : 67.
[3] جيرار جنيت ورولان بارث : من البنوية إلى الشعرية ، ص 72.
*وهي تمثل نصوصا مثالية بالنسبة للأدب الأوربي ، أما في أدبنا العربي فالنصوص المثالية تمثل الشعر العربي القديم ، التاريخ العربي القديم ، وكذلك التراث الإسلامي

التكثيف "Charge" او التكليف "Forgerie"[1]، وجميع هذه الاشكال تتميز بانظمة نوعية تتمثل في طبيعة الإيماء نفسه الذي يظل غالبا غير محدد، عدا التحديد الخارجي (السياق Contexte) او المناص[2] "Paratexte"[3].

إن النص الشامل بالنسبة لـ"جينيت" هو الذي يستطيع ان يتجاوز حدوده او كمونه من اجل إقامة علاقة مع نصوص اخرى ويسمي هذا التجاوز بـ"ما وراء التناصية"[4]، حيث نشر بهذا العنوان " ما وراء التناصية" مقالا في مجلة "Littéraire " في شباط 1983[5]، يقول: "إن موازي النص او مرافقات النص هي: المكان الذي تظهر فيه الميزة الاساسية للعمل الادبي، وهي مثالية، واقصد هنا النموذج من الوجود الخاص ضمن مواد العالم، وبصورة خاصة ضمن منتجات الفن: إن طريقة وجود العمل الادبي تختلف عن طريقة وجود لوحة فنية ، او قطعة موسيقية ، او رقصة تمثيلية[6]، او منظر ساحر"[7] .

يحصر "جينيت" تساؤله عن تجاوز النص حدوده في مثالية النص الادبي، فنموذج مثاليته التي تكمن في العلاقة بين العمل نفسه يحددها شكل ظهوره ويصفه بـ"خاص، وفوق جنسي"وبالضبط مسالة التشويه الذي يتعرض إليها النص السابق "Hypotexte"[8] ويشير في هذا التساؤل إلى حقيقة الترجمة ، وطبيعة التحول اللغوي الذي الذي يحدث فيها، وبالتالي إمكانية وجود ترجمة خالصة "La pure Traduction "[9].

فتحقيق مثالية النص الادبي ترتبط بمسالة احتواء هذا النص بين عملية التحول ودرجة الإحتفاظ بخصائصه الاصلية ، فبين التجاوز النصي وكذلك التوحد النصي إذ تنطلق النصوص من الوسيلة إلى الوظيفة الذي يختص بها الإبداع من خلال التوظيف

---

[1] G. Génette : Palimpsestes P :106-107.

[2] ويقصد جينيت هنا المناصات الداخلية التي تمثل بنية نصية تشترك مع بنية نصية سابقة أصلية في مقام وسياق معينين .

[3] G. Génette : Palimpsestes P :111.

[4] جيرار جنيت ورولان بارث : من البنوية إلى الشعرية ، ص 73.

[5] أي ما بين كتابي Palimsestes et Seuils .

[6] يرى أرسطو أن الفنون المختلفة كالموسيقى والشعر تختلف عن بعضها من حيث المادة المستخدمة والموضوع الذي يُحاكى، ثم الطريقة المختارة لعملية المحاكاة .

[7] جيرار جنيت ورولان بارث : من البنوية إلى الشعرية ، ص 75.

[8] المرجع نفسه ، ص 75.

[9] G. Génette : Palimpsestes P :86.

اللغة في النص، وتوظيف النصوص في نص واحد وهذا ما يسميه "جينيت" بصورة التطريس L' image du palimpsestes[1].

4- الكتابة التناصية:

إن تجربة الكتابة الجيدة هي التي تفوز بكمال الإنجاز الادبي وجماله، وهذه التجربة هي مرتبطة بطرائق الكتابة الجديدة والمتجددة ، ولعل التناص هو اهم الية واكثرها تواجدا في العمل الادبي مما يجعله قانونا من قوانين الشعرية ، ففي اللغة الشعرية "تدرك الكلمة ككلمة وليست فقط مجرد بديل للمادة المسماة، ولا مجرد تفجير شعور"[2]، وليس ترتيب الكلمات هنا، اي النصوص هو المقصود في تحديد الشعرية، والتناصية على وجه الخصوص، إنما هو الذي يدهشنا حينما يصدمنا ، وفي الوقت نفسه يقنعنا بانه عمل كامل ملئ بالاخطاء الجمالية وهو ما تراه "كريستيفا" في الفعل المسمى ادبيا إذ يتميز بالغرابة امام اللغة التي هي حاملة للمعنى، ومن هنا فالادب هو الفعل الذي يستوعب كيفية اشتغال اللسان، ويشير إلى ما سيكون له القدرة على تغيره مستقبلا"[3].

تمثل التناصية في العمل الادبي حيث تمثل شكلا من اشكال علاقة التواجد اللغوية الذي من خلاله يمكن دمج اكثر من لغة تشترك في الرمز والعمق، لا يبتعدان عن الإيديولوجية (إيديولوجية الكاتب وتطلعاته الادبية) ويتعلقان بالشعرية، كما يقول شلوفسكي: "كلما سلطت الضوء على حقبة ما كلما ازددت اقتناعا بان الصور التي تعتبرها من ابتكار شاعر إنما استعارها هذا الشاعر من شعراء اخرين، وبدون تغيير تقريبا"[4]، لكن لابد من وجود اهمية الاثر التناصي في العمل الادبي ذلك من خلال الوظيفة التناصية التي تساهم في إنتاج المعنى.

---

[1] G. Génette : Palimpsestes, p 556.

[2] مفهومات في بنية النص، صموئيل وآخرون، تر : وائل بركات ،ص 37.

[3] جوليا كريستيفا ، علم النص ، ص 7.

[4] عمر أوكان ، مدخل لدراسة النص والسلطة ، ص 60.

5. الوظيفة التناصية:

يفترض النظام Système حالة ثبات في البنية كما يفترض حركة متكررة داخل البنية وتنهض هذه الحركة بين العناصر وتوازن بينها وبين العلاقات في النص مما يضمن استمرار النسق في البنية وكذلك استمرار البنية في نسقها[1]، وعلى هذا الاساس يوجد ضمن هذه العلاقات وظائف لا تجعل النص الادبي متماسك الاجزاء وحسب بل يعطينا نصا متكاملا يثير من كل جانب قصدية؛ وعن طبيعة التماسك في النص تنتج عن طريقة التعبير لمؤلف ما، حيث إن كل نص يمتلك اسلوبه الخاص ذلك بتاليف العبارات وترتيب الكلمات في الجملة بشكل متتابع ومنطقي، وهذا الترتيب هو من خلال توظيف اللغة بجمع وضم الكلمات داخل اللغة[2].

اما من ناحية اخرى والتي تبدو اكثر تعميقا هي مسالة توظيف النصوص في نص ما، بحيث تصبح النصوص علاقات متداخلة هي ايضا تشكل بنى نصية، إذ يتغير محور التلفيظ Verbalisation ويصبح تناصا.

فالوظيفة التناصية تتصل بمظاهر التحويل المباشر او غير المباشر الذي يحدث في العمل الادبي دون إلغاء العلاقات او الوظائف الاولى للاعمال السابقة ، لان كل الاعمال الادبية تقريبا إما في تغيير في الموضوع او في الدلالة ، وخاصة عندما يتغير القراء ، مثال ذلك رواية "دون كيشوت Don quichoutte " لمؤلفها الإسباني "سرفنتاس Servantes Savedra " التي ظهرت في بداية القرن السابع عشر ومؤلف رواية "كيشوت Quichotte " لـ "بيير مينارد Pierre Ménard " حين يغير النص من معناه وبعده الإيحائي [3] مما يستدعي ان العمل الادبي لا ينتج اثرا واحدا على القراء باختلاف افكارهم واختلاف عصورهم ، حيث إن الوظيفة التناصية تتجاوز العمل الادبي بحسب القراء والعصور " فوجود الفعل الادبي يقوم على خاصيته الإختلافية،

---

[1] يمنى العيد في معرفة

[2] G. Génette : Palimpsestes, p96-97.

[3] Ibid P 449-451.

اي تداخله مع المجموعة الادبية او غير الادبية ، بعبارة اخرى مع وظيفته"[1]، وهذه الوظيفية التناصية لا تخص العمل الادبي وحده إنما تخص عملية التلقي، ومدى استيعاب البنى التناصية ، والوظائف النصية من قبل القارئ.

6.قراءة التناص:

إن أهمية استجابة القارئ Lecteure ومدى استعابه للعمل الادبي ضرورية، هذا العمل الذي تحقق بسبب وجود عمل سابق له كما يُصر "تودورف" على انه من "الوهم الإعتقاد بان العمل الادبي له وجود مستقل ، إذ انه يظهر مندمجا داخل مجال ادبي ممتلئ بالاعمال السابقة"[2] .

هذا التعريف يفرض على القارئ ان يكون مستعدا لقراءة الاعمال الادبية او النصوص الادبية، بحيث لابد من وجود ثقافة ادبية ومعرفية لكشف النص الادبي، ذلك ان التناص يحرك وينشط ذاكرة المتلقي باتجاه دلائليه النص الادبي، فليس الغموض هو الذي يعجز القارئ عن الفهم، بل هو ذاته الذي يحدد قدرة المتلقي على كشف النصوص المنتشرة في العمل الادبي، واستيعاب الدلالات الجديدة المنبثقة منها.

لكن فاعلية التناص لا تنحصر في مسؤولية القارئ وحده ، إنما المؤلف ايضا لابد ان يعي مسالة التناص، فليس التناص لمجرد التناص، وهذا ما يشير إليه "جينيت" بان النصوص الجمعية تقيم مع القراء نوعا من العقد النصي الجمعي الذي يسمح لهم بإعطاء كل فاعليته فيقول: "إذا كتبت محاكاة ساخرة للإلياذة او معارضة لـ "بلزاك"، فمن المفيد بالنسبة لك ان تعلن عن قصدك ، لانه قد لا يعرف بصورة دقيقة ويفقد إذن تاثيره"[3].

فمن اجل ان لا تشتمل الكتابة التناصية على معيار سلبي لا يشكل اية إنتاجية نصية، حيث يرى جنيت ان العمل الادبي يشبه اي نشاط لغوي عادي، فعلى كل سؤال

---

[1] TZVetan Todorov : Théorie de la littérature ," Textes des formalistes russereúnis , 1965 , éd Seuil p : 124, 125 « L'existence d'un fait littéraire depend de sa qualité différentielle (c'est – à- dire de sa corrélation soit avec la serie littéraire , soit avec une série extralittéraire) , en d'autre terme de sa fonction ».

[2] Todoror : « les catégoriés du récit littéraire " Communications l'analyse structurale du récit , éd Seuil, 1981, p : 132. « mais c'est une illusion de croire que l'œuvre a une existence indépendante , elle apparait dans un univers littéraire peuplé par les œuvres déjà existantes »

[3] جيرار جنيت ورولان بارث : من البنيوية الى الشعرية ،ص 73.

ان يعرّف على موقفه القولي كسؤال إذا اراد الحصول على جواب، الشيء نفسه بالنسبة للعمل الادبي كي تكون اكثر فاعلية يمكن ان يوحي بها تمهيد او إهداء، او استشهاد او حتى ملاحظة[1] هذه الاشكال حددها جنيت بمرافقات النص **Paratexte.**

بالإضافة إلى العلاقة التناصية المتبادلة بين المؤلف والقارئ فالتناص لا يمكن ان ينبني على المصادفة بقدر ما ينبني على المفاجاة، اي مفاجاة القارئ المثالي دون غيره، حينما يواجه حوار النصوص الذي"يتم داخل جسد الكتابة من حيث إن الذات يمكن التعامل معها على انها شبكة نصية، معقدة واعية وغير واعية تنتج نصا هو عبارة عن نسق سيمائي، دال يتفاعل مع المتلقي الذي هو بدوره شبكة نصية تتداخل فيها المقصديات"[2]، وبذا ينبغي على القارئ ان يملك سلطة على النص المتناص، لتجاوزه وفهمه، فمثلما التناص ليس حكرا على المؤلف فحسب بحكم قدرته الإبداعية على توظيف الكلمات في نص ادبي، والتفاعل مع نصوص سابقة له او متزامنة معه إنما ايضا من حق القارئ اثناء القراءة، ومثلما هو مطالب بمعرفة كل ما يحيط النص الجديد من علاقات متداخلة وبنيات نصية اخرى متفاعلة اثناء ملامسته النص، ايضا له إمكانية استذكار نصوص مغايرة خاصة به ومقاربتها بالنص الجديد لما يوافق ذاته لحظة القراءة وتحميله دلالات جديدة اثناء مزاوجته النصوص، فينزاح منها القارئ إلى عالمه الداخلي بدرجات متفاوته.

---

[1] جيرار جنيت ورولان بارث : من البنيوية الى الشعرية ،ص 73.
[2] أحمد يوسف ، سيمائيات التواصل وفعالية الحوار ، " المفاهيم والآليات " منشورات مختبر السيمائيات وتحليل الخطاب ، ط 1 ، 2004 ، جامعة وهران ،ص 184.

الفصل الرابع

المسيرة الإبداعية لمحمود درويش

تمهيد.

1- العوامل والمؤثرات في شعر "درويش".

2- النشاة الشعرية لــ"محمود درويش".

1.2-مأساة الطفولة.

2.2-الانت تمهيد.

3- العوامل والمؤثرات في شعر "درويش".

4- النشاة الشعرية لــ"محمود درويش".

1.2-مأساة الطفولة.

2.2-الانتماء الاجتماعي.

3.2-المؤثر الثقافي.ماء الاجتماعي.

3.2-المؤثر الثقافي.

تمهيد:

تجاوزت الاعمال الشعرية وبخاصة الاعمال المعاصرة حدود السطحية والوضوح، وتعددت معانيها اللامتناهية، كما انفتحت زواياها الجمالية التي انتجتها ثنائية الإبداع المتمثلة في التجربة الإنسانية وتناقضاتها، ومعاناة الكتابة مع حتمية مقاومتها؛ فان يكتب الشاعر نصا شعريا هو يختلف عن غيره من الكتاب اصحاب النصوص النثرية، وان يعتمد اسلوبا معينا في شعره فهذا يعني انه يتميز عن غيره من الشعراء، وبخاصة شعراء عصره.

لن نذهب بعيدا عن موضوعنا المحوري ونتحدث عمن يكتبون نصوصهم الشعرية على هيئة تناصية، التي تظهر في بيت شعري او مقطع شعري واحايين اخرى تختفي هذه الهيئة في القصيدة ككل.

فالصورة التناصية في القصيدة هي علاقة التواجد اللغوي الذي اشرنا إليه سابقا عند تحديدنا التناص عند "جينيت"، فمن خلاله يمكن للشاعر ان يدمج اكثر من لغة تعبيرية تشترك في الرمز والعمق؛ فالواقع ثمة عددا غير قليل من الشعراء الذين تميزوا في كتاباتهم التي تشير الى وجود تناصات امثال "صلاح عبد الصبور"، "امل دنقل" "ادونيس" "ومحمود درويش" وممارستنا التطبيقية لمعرفة التناص ومدى سلطة النص اللاحق واحتمالية وجود نص سابق اردناها ان تكون عند "محمود درويش" الذي يتعامل مع النص الشعري او القصيدة ببراعة فجائية حيث يفسح المجال لاحتمالات وتاملات، وكذلك طرح الاسئلة من قبل القارئ، فربما السؤال الوحيد الذي تتعدد اشكاله عند قراءتنا لشعر محمود درويش، ليس من اين اتى النص السابق؟ وإنما كيف جاء النص السابق هنا- في القصيدة- وباية طريقة استنطق ذلك النص؟

1- العوامل والمؤثرات في شعر درويش:

تميز شعر محمود درويش بالوعي العميق الذي شكلته تجربته الإنسانية نتيجة التحولات التي حدثت في حياته منذ الطفولة وتمثلت في التشتت والتشرد في وطنه ثم

خارج وطنه، وهاهو يقول عن نفسه: "اذكر نفسي عندما كان عمري ست سنوات كنت اقيم في قرية جميلة هادئة هي قرية (البروة) الواقعة على هضبة خضراء، يبسط امامها سهل (عكا)، وفي إحدى ليالي الصيف ايقظتني امي فجاة فوجدت نفسي مع مئات من سكان القرية اعدو في الغابة، كان الرصاص يتطاير على رؤوسنا، لم افهم شيئا مما يجري .... وبعد ليلة من التشرد والهروب، وصلت مع احد اقاربي الضائعين في كل الجهات إلى قرية غريبة، تساءلت بسذاجة: اين انا؟ وسمعت للمرة الاولى كلمة (لبنان)"[1]، وتعتبر هذه المرحلة هي المرحلة الحاسمة في تحديد ملامح شعر محمود درويش وتحولاته، فمثلما كانت الطفولة هي بداية مأساته، كانت ايضا هي بداية شعره، حيث اصبح شعر محمود درويش عبارة عن تناصات إبتداءً من مستوى تجاربه عن مأساة وطنه وطفولته المشردة إلى مستوى اشكال الكتابة الشعرية.

فتغيير اساليب واختلاف طرائقه في التعبير عند كل مرحلة يظل اقرب إلى تحولات الوجه الواحد من الطفولة إلى الشباب[2] عند محمود درويش، فينتقل شاعرنا بين اشكال الكتابة الشعرية بخطوات مفاجئة إذ يعتبر شاعر التحولات التعبيرية الكبرى، وما يضمن له الحفاظ على قاعدة الهوية الفنية هو التجربة الكلية المعبر عنها[3]، اي ثقافته الواسعة العالمية والشاملة وقراءاته الكثيفة والتعايش مع كل الاشكال التعبيرية العالمية، وهذا ما جعله يقول: "... والشعر ليس له اقصى...!"[4].

---

[1] فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، د ط ، 1987، المؤسسة الجزائرية ص36،35 عن محمود درويش، شيء عن الوطن، ط1 دار العودة، 1971 ص 213، 212.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، 1995، دار الآداب بيروت، ص142.

[3] المرجع نفسه ص150.

[4] محمود درويش: "المختلف دراسات وشهادات مجموعة من الكتاب ط1، 1999، دار الشروق، فلسطين عن مقالة زياد عبد الفتاح" ص285.

2- النشأة الشعرية لمحمود درويش:

1.2- مأساة الطفولة:

ثمة اكثر من علاقة سرية بين الشعر والطفولة، بين الشاعر والطفل، فإن الطفل الذي ابتدا السفر والترحال في اقاليم المكان هو الذي سيظل يقود خطى الشاعر في رحلة بحثه الدائم عما يجعل من الكتابة سفرا لا يكل نحو المخالف والمغاير والجديد"[1]، حيث تمثل مرحلة الطفولة بالنسبة لمحمود درويش مرحلة نضج ووعي وكذلك تفتح مبكر على الوطن، وقضية الوطن، والشعب والام الشعب وما فيه من ذل ومهانة خارج وطنه وداخله، فمأساته هي الوطن وقصيدته هي "فلسطين".

هذه المقومات جميعها عكست إحساسه وشعوره المبكر بقيمة الوطن على شعره[2]، حين كانت الكلمة بالنسبة إليه هي المنفذ والخلاص الوحيد له، وعن الطفولة وما تمثله يقول: "صرت اقترب من عالم الطفولة الذي صار يعني المكان الذي ستخلصني العودة إليه من الكلمة الجارحة " لاجئ"، وهكذا تحولت عواطفي إلى اسيرة لكلمة (العودة) التي تعني الانتهاء من العار... اذكر اني فقدت موهبة اللعب، وتسلق الاشجار، وقطف الأزهار ومطاردة الفراشات، وورثت عن اهلي عادة التاقف والصمت والتامل، واستطيع الان ان احدد من بعيد ان الموهبة الاولى التي قادتني إلى الشعر كانت موهبة التامل، بمعني انها اوصلتني إلى الارتباط المرهف بهموم الكلمات الجديدة وسط جو كثيف من الغربة فعمقت إحساسي بالسبب والشكوى"[3] حيث" عبر في قصيدته "اهديها غزالا" وكانت للاطفال.

فدائي الربيع انا، وعبد نعاس عينينا
وصوفي الحصى، والرمل والحجر
ساعبدهم لتلعب كالملاك، وظل رجليها

---

[1] زيتونة المنفي: "دراسات في شعر محمود درويش" الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر، ط1، 1997، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن (مجموعة من المؤلفين)

[2] فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره ص 44.

[3] فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره ص 44-45 عن محمود درويش، شيء عن الوطن، ص243.

على الدنيا، صلاة الارض للمطر
حرير شوك ايامي على دربي إلى غدها
حرير شوك ايامي!
واشهى من عصير المجد ما القى ... لاسعدها[1]

2.2- الإنتماء الاجتماعي:

تعلق الشاعر محمود درويش بالارض والوطن منذ الطفولة، حيث تميزت حياته الاجتماعية بالكفاح المرير، وهذا الانتماء نمّى وعيه وإدراكه بمدى ما تكابده طبقته الاجتماعية من معاناة، فراح يعبر عن إيمانه بالمقاومة والصمود، وبالتركيز على الشخصية الفلسفية ومميزاتها، إذا كانت فلسطين هي الارض، فهي ايضا القصيدة.

ففي بداية شعره كانت حاضرة بصورة واضحة، حيث يوحّدها بكثير من المعاني والصفات في قصيدته "عاشق من فلسطين".

فلسطينية العينين والوشم
فلسطينية الاسم
فلسطينية المنديل والقدمين والجسم
فلسطينية الكلمات والصمت
فلسطينية الصوت
فلسطينية الميلاد والموت2

ثم تطور هذا الحضور بكثافة لكنه بصورة الغياب، حيث اصبح الوطن او(فلسطين) تختفي وراء كل كتابة جديدة لمحمود درويش حيث يتجاوزها في كل قصيدة[3] ليصل إليها.

[1] فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره ، عن محمود درويش، "عاشق من فلسطين" ط5، مج 12،ص 47.
[2] فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره ،ص 84.
[3] فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، ص 85.

فتمثل القصيدة الجديدة التي بدا يضع ملامح بنائها في ديوان "احبك او لا احبك"نوعا من الخروج الجدلي إلى التوجه الإحتجاجي او الغنائي التفجعي الذي يسم القصيدة التي كان يكتبها سابقا.

احبك او لا احبك
اذهب، اترك خلفي عناوين قابلة للضياع
وانتظر العائدين، وهم يعرفون مواعيد موتي ويأتون
انت التي لا احبك حين احبك، اسوار بابل
ضيقة في النهار، وعيناك واسعتان ووجهك
منتشر في الشعاع[1]

وذلك الخروج لقد بلغ ذروته في ديوان "اعراس" في شكل إلغاء للطابع الاحتجاجي ومحاولة لتشكيل النص وفق ما يتطلبه البناء الدرامي من عناصر لم يعرفها الشعر العربي حتى يتمكن من استيعاب الواقع ويصوغ تراجيديا العصر "مسيرة فلسطين"[2] هذا ما جعل رؤيته تمتد بين الازمنة والامكنة. مثال ذلك قصيدته "احمد الزعتر":

ليدين من حجر وزعتر
هذا النشيد..لاحمد المنسي بين فراشتين
مضت الغيوم وشردتني
ورمت معاطفها الجبال وخبأتني،
...نازلا من نخلة الجرح القديم إلى تفاصيل
البلاد وكانت السنة انفصال البحر عن مدن
الرماد وكنت وحدي
ثم وحدي ... 3

---

[1] محمود درويش المجلد الثاني ط2، 1978 دار العودة بيروت، 'مجموعة أحبك أو لا أحبك 1972" ص 11.
[2] محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ط3، 1996 سراس للنشر، تونس، ص
[3] محمود درويش، المجلد الثاني "مجموعة أعراس" ص469، 470.

3.2- المؤثر الثقافي:

تاثر الشاعر "محمود درويش بشعر "المتنبي" وكذلك "بـ أبي فراس الحمداني" وبشكل خاص شعر "الصعاليك" ، كما انفتح شعره على التيارات الادبية الحديثة في الشعر العربي كالرومنسية والواقعية الحديثة والرمزية. والتحق الشاعر "محمود درويش بحركة الشعر الجديد التي سيطرت على جل إنتاجه الشعري ولم يجعله ضمن اتجاه واحد، بل جعله منفتحا تبعا لوجهة نظره في الفن والثورة، إذ يعتبر محمود درويش ان تسييس الادب لا يعني تحويله إلى مقالات سياسية إنما ينبغي تحويل تلك المقالات السياسية إلى افكار وصور ادبية في غاية الروعة[1] وشاعرنا ليس صاحب قضية وطنية فقط إنما "صاحب قضية ثقافية وقضية سياسية ... وقضية إبداع فني شعري، وهي قضية لغة شعرية وبنية شعرية، وقد استنفذ كل طاقاته في سبيل تلك القضايا"[2].

استطاع محمود درويش بفضل وعيه السياسي والفني ان يربط بين جميع تلك القضايا بشكل متطور ومتجدد نتيجة قراءاته لشعر الثورة الروسية بحيث صرح قائلا: "بدا تعرفي على الادب الثوري خلال دراستي الثانوية قرات الاتحاد، والتجديد، "غوركي" "ولينين"، وتحسست طريقي وظهرت نقطة في حياتي"[3] زيادة على هذا تاثر بروح الثورة في شعر " ماياكوفسكي" على وجه الخصوص وعنه كان يقول "إني احب ماياكوفسكي كثيرا ...بالرغم من اني لم اقر كل شعره، ولكن الذي قراته قد وصل من نفسي الاعماق"[4] كما تاثر ايضا بـ"لوركا" الذي يعلن انه ليس شاعرا فحسب بل يعتبره صديقه.

لقد اكتسب محمود درويش في مطالعاته لشعر الثورة والمقاومة العالمية مزيدا من العمق والتفتح على القضايا الإنسانية مما جعله يوسع افقه الإنساني في شعره وكان نتيجة هذا التوسيع تحرير القصيدة من نطاق الزمان والمكان والانطلاق بها إلى الافق

---

[1] فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره ص 57.
[2] زيتونة المنفى: مجموعة من المؤلفين (عبد الرحمان باغي: محمود درويش في مرحلة النضج والتفوق) ص 126.
[3] فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره ص 58-59.
[4] المرجع نفسه: ص58، 59.

الإنساني[1]، فمن خلال قراءاته ومطالعاته لقد استطاع محمود درويش إخضاع هذا التاثر إلى تجربته الإنسانية وتعميقها في تجربته الشعرية.

ويعتبر الادب العبري من ضمن المؤثرات في شعر محمود درويش، حيث قرا التوراة باللغة العبرية، وتاثر بها كمصدر للادب العبري، لا ككتاب في الشرائع، حيث يصرح قائلا: "وانا شخصيا اشعر بان تاثير اللغة العبرية قادم من منطقة بعيدة في التاريخ، هي منطقة التوراة.. ولهذا فانا لا اخشى التوراة كاثر ادبي، وإن كنت ارفضها كتعاليم لان فيها فصولا مغرقة في العنصرية اما من الناحية الاخرى فتحوي على صفحات مشرقة ومغرقة في الشاعرية والبناء الاسطوري الملحمي، إنني اشارك ناظم حكمت الراي بان نشيد الاناشيد هو اعظم حب في تاريخ الشعر"[2].

ويستعمل ايضا في شعره رموزا كثيرة مستمدة من التوراة "العهد القديم" مثل "مزامير"[3] و"إمام المغنين" [4] ويشير ايضا إلى ان الفضل الذي يعود إلى اطلاعه على التوراة كنص، هو معلمته "شوشنة" التي قال عنها: "انقذتني من جحيم الكراهية، لقد علمتني ان افهم الثورة كعمل ادبي وعلمتني دراسة "بياليك" الشاعر اليهودي، بعيدا عن التحمس لانتمائه السياسي، وإنما لحرارته الشعرية، لم تحاول ان تعبئنا بالسموم من البرامج الدراسية الرسمية التي ترمي إلى دفعنا إلى التنكر لتراثنا، لقد انقذني "شوشنة" من الحقد الذي ملاني به الحاكم العسكري[5]".

---

[1] فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره : الصفحة 60.

[2] فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره ص 61. عن مجلة شؤون فلسطينية، عدد 25، سبتمبر 1973 ص 91-92.

[3] نسبة إلى "مزامير داود" وهي مقطوعات كان يبتهل بها من الزبور وضروب من الدعاء، عن 'محمود درويش: المختلف الحقيقي: ص 93.

[4] هي في التوراة رمز للشخص الخير المطيع للرب والمحب لداود الناقم على الشر وعلى أخطاء اليهود: من 'محمود درويش المختلف الحقيقي: ص93

[5] الحاكم العسكري هو الذي استدعاه إلى مكتبه في قرية " مجد الكروم " وهدده بعدم السماح لأبيه بالعمل في المهجر إذا مضى في كتابة الشعر بطريقة الثورية عندما ألقى لأول مرة قصيدة له في مهرجان في قرية (دير الأسد) "يا صديقي، بوسعك أن تلعب تحت الشمس كما تشاء، بوسعك أن تصنع ألعابا ولكني لا أستطيع أن أملك ما تملكه، لك بيت وليس لي بيت، فأنا لاجئ، لك أعياد وأفراح، وأنا بلا عيد ولا فرح...ولماذا لا نلعب معا؟" عن: محمود درويش، المختلف الحقيقي: ص 91-92.

كما تاثر الشاعر ايضا ببعض مصطلحات الإنجيل "العهد الجديد" وخاصة رمز "الصليب" وهو اكثر الرموز تواجد في شعره كرمز لتضحية الشاعر (الرسول) من اجل شعبه[1].

مرة اخرى
نزلنا عن صليبنا
فلم نعثر على ارض
ولم نبصر سماء[2]

اما القصص القراني له تاثير خاص في شعر "محمود درويش" وهو كمصدر اصيل للرمز، بحيث وجد ان النص القراني في خطابه الشعري مع بساطة اشكال التفاعل النصي فيه، منذ المراحل الاولى لشعره، فكان التناص مع بعض الايات يتحقق وبصورة عفوية جدا باستخدام لفظة قرانية تحمل فكرة معينة.

كان لي سورة (اقرا)
وقرات... [3]

وتنتشر مثل هذه التناصات وفقا لرؤيته الشعرية، لان الشاعر هو الشخص الوحيد القادر على تمزيق النسيج اللغوي والنسيج العالمي، من اجل فتح افاق تعبيرية جديدة التي تتصل بالمعاناة، معاناة البحث عن اللغة التي تستجيب للرؤيا[4] ولم تكن القصيدة عند محمود درويش تقوم على استعارات او تشبيهات جزئية وإنما "صار الرمز يستغرق القصيدة كلها، ويجعل منها عالما متشابكا لا تتحد ملامحه إلا بربط جزئياته وتفصيلاته جميعها ببعضها، كذلك ربط الرمز بعلاقاته الخارجية والداخلية"[5].

ونتيجة للتناصيات المتواجدة في الطبقات المكونة للنص الشعري الدرويشي سنحاول الكشف عن بعضها في ديوان "احد عشر كوكبا" الذي يتميز بالحضور الشديد

---

[1] محمود درويش: المختلف الحقيقي دراسات وشهادات ، "مجموعة من المؤلفين" من مقالة : سحر رامي : التناص الديني في شعر محمود درويش ، ص 86.
[2] ديوان محمود درويش. مج II مجموعة أحبك أو لا أحبك" قصيدة "مرة أخرى" ص133.
[3] محمود درويش: المختلف الحقيقي: دراسات شهادات "مجموعة من المؤلفين من مقالة: سحر سامي: ص 79.
[4] محمد لطفي اليوسفي : في بنية الشعر المعاصر ، ص 137.
[5] فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، ص 215.

للتناص فيه، بحيث "يخرج هذا الديوان من الإطار اللفظي للتعبير "احد عشر كوكبا" إلى المدى الدلالي المفتوح المنبثق من استخدام الرمز الديني الذي يطلق الرؤية، ويفتح نافذة على الرحلة من بدايتها: البشارة، العلم، التكليف، الامتداد، الغواية "في قصيدة شتاء ريتا والتراجع عن حنين الذات لاجل القيمة، الوطن واستمرار الهجرة، ..فيكون الديوان بذلك حالة تناصية عالية يشي بها هذا التناص اللفظي "احد عشر كوكبا" ثم يستدرجنا لفتح هذا الكيان والتعامل مع الديوان كنص شعري واحد متناص في كليته مع سورة يوسف في اطوارها ودلالاتها المختلفة"[1]، التي حققت بشكل متميز صورا تناصية تنتقل بين التاريخ والدين، وتتلاقى في نصوص شعرية تحمل داخلها وعيا إبداعية ورؤية جديدة للكتابة الشعرية حيث تجعل القصيدة قادرة على اختراق زمنها التاريخي وإمكانية تعايشها في زمن اخر.

[1] درويش: المختلف الحقيقي: دراسات وشهادات ، مجموعة من المؤلفين ، من مقالة سحر سامي: ص 80.

الفصل الخامس

التناصية المتفرعة عند محمود درويش

1- التناص عند محمود درويش.

2- تحليل قصيدة "أحد عشر كوكبا على اخر المشهد الأندلسي".

1.2- التناص اللفظي.

2.2- تناص المكان.

3.2- تناص الشخصية.

4.2- التناص التاريخي.

3- تحليل قصيدة: "خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض"

1.3- تناص الطبيعة.

4- التعالي النصي.

5- شعرية التحول بين التناص والتعالي النصي.

1. التناص عند محمود درويش:

تنتقـل القصيدة عند "محمود درويش" من النص الغائب إلى النص الحاضـر، او العكس، وذلك من خلال اللجوء إلى عملية التناص باستحضار نصوص من الاساطير والتراث الديني، حيث تعد من "ابرز لحظات التناص عند درويش تلك التي تتحقـق من خـلال شخصيـة ترتبـط بالخطاب او التراث الديني، سواء بالمباشـرة او بالتصريح او بالإيحاء او بالإشارة إليهما من خلال موقف معين او صفة"[1].

اما محمود درويش حينما سئل عن حالة التناص في نصه الشعري مع نصوص اخرى، كذلك مع الافكار من قبل "حسن خضر" اجابه وذلك اثناء محاوراته له بان "مسالة التناص والإحالات التي امارسها بوعي تام هي جزء اساسي من مشروعي، انطلاقا من انه لا توجد كتابة تبدا – الان – ليست هناك اول كتابة او كتابة تبدا من بياض ولا يوجد اصلا تاريخ للشعر، لذلك كان حريا في عصر تداخل الثقافات والمرجعيات الواضحة والتطور الهائل للإبداع الشعري ... إذا لم تكتب على الكتابة فإنك تخرج الشعر من كينونته الثقافية، فللشعر كيانية ثقافية في الدرجة الاولى ... وليس هناك شاعر خال من عدة شعراء وقد يكون اي شاعر هو كل الشعراء، إذا كان له جدي"[2].

فبالنسبة إلى درويش إن كل كتابة تستدعي معرفة سابقة وكذلك متزامنة، مما يجب الانتباه إلى حتمية تاسيس كتابة جديدة، حيث يقول مجيبا على السؤال السابق لــ "حسن خضر": "كلما عرف الشاعر اكثر، كلما اصبحت الكتابة اصعب، لانه سيبحث عن مكان خاص به وسط هذا الزحام فالتطور الشعري هائل والاستناد إلى محاورات هو جزء من عملية تقنية، وهو جزء ايضا من اعتراف بان الشاعر ليس فرديا لهذا الحد، فهو صوت الفرد لكن نتاج تراكم ثقافي"[3].

من خلال هذا الاعتراف نفهم بان سلطة التناص تتحقق وبامتياز في النص الادبي في إطار رؤى الشاعر لتحقيق كيان القصيدة وبالاخص قصيدة درويش، والتي

---

[1] محمود درويش : المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، مجموعة من المؤلفين : سحر رامي : التناص الديني في شعر محمود درويش،، 82.
[2] محمود درويش : المختلف الحقيقي، ص16، 17.
[3] المرجع نفسه، ص17.

يرى فيها ان "كيفية بناء القصيدة ينبغي ان يكون كل شيء خاضعا لمتطلبات بناء القصيدة عندما تكون بإحكام، فهي تتسع لكل شيء ... "[1].

2. تحليل قصيدة "احد عشر كوكبا على اخر المشهد الاندلسي":

1.2- التناص اللفظي

يظهر لنا التناص في ديوان "احد عشر كوكبا" جليا منذ الوهلة الاولى في العنوان الذي يتناص مع الاية الكريمة" يا ابت إني رايت احد عشر كوكبا والشمس والقمر رايتهم لي ساجدين"[2] [≅]، كما اننا نجد في تسمية مجموعة من القصائد "احد عشر كوكبا على اخر المشهد الاندلسي" علاقة مع القصائد نفسها، ذلك ان تلك المجموعة تشتمل على احد عشر قصيدة وهي:

- في المساء الاخير على هذه الارض.
- كيف اكتب فوق السماء ؟
- لي خلف السماء سماء.
- انا واحد من ملوك النهاية.
- ذات يوم، ساجلس فوق الرصيف.
- من انا ... بعد ليل الغريبة ؟
- كن لجيتارتي وترا ايها الماء
- في الرحيل الكبير احبك اكثر.
- لا اريد من الحب غير البداية.
- الكمنجات[3].

[1] محمود درويش : المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، مجموعة من المؤلفين، ص27.
[2] سورة يوسف، الآية 04.
[≅] وجاء في التوراة " فقال إني قد حلمت حلما أيضا وإذا الشمس والقمر وأحد عشر كوكبا ساجدة لي. وقصه على أبيه وعلى إخوته، فانتهره أبوه، وقال له ما هذا الحلم الذي حلمت، هل نأتي أنا وأمك وإخوتك لنسجد لك إلى الأرض، فحسده إخوته وأما أبوه فحفظ الأمر "، عن الكتاب المقدس : العهد القديم والعهد الجديد، التكوين، الإصحاح 37.
[3] محمود درويش، أحد عشر كوكبا، المجلد الثاني، ط1، 1994، ص473، 475.

هذه المناسبة لا نظنها مصادفة إنما مقصودة، فالكوكب نراه يوازي القصيدة او يمثلها، هذا من جهة، اما من جهة اخرى، الرؤية الاعمق في تسمية الشاعر ديوانه "احد عشر كوكبا" وبالاخص المجموعة التي سبق ذكرها لها علاقة بارضه وتشرده عنها ومصيرهما معا، (الشاعر ووطنه)، من حيث ان رؤيا سيدنا "يوسف" كانت تحمل بشرى مع معاناة وشاعرنا يستبعد الاولى ويستحضر الثانية، لان الحسرة والمعاناة تتكرران في جميع القصائد، إذ تظهر نصوص وتختفي اخرى وهنا يتحقق التناص.

إن النص المختفي الذي تنهل منه القصائد هي حادثة سيدنا "يوسف" عليه السلام مع إخوته "اقتلوا يوسف او اطرحوه ارضا يخل لكم وجه ابيكم"[1]، فمحمود درويش يتناص مع هذه الاية والاية السابقة ليصور حقيقة المعاناة وحقيقة المؤامرة ضد ارضه، حيث يتمثل نفسه في شخص يوسف، وإخوة يوسف هم العرب وفشلهم، ذلك ان قصيدة "احد عشر كوكبا على اخر المشهد الاندلسي" استكملت فصلا جديدا ودراماتيكيا في مسار الشاعر النبي لانها ببساطة تنبات بالمنعطف الاخطر، ربما في التاريخ الفلسطيني المعاصر، اي اتفاقية اوسلو[2].

لم يتناص "محمود درويش" مع قصة سيدنا يوسف فقط في ديوانه "احد عشر كوكبا" – 1992- إنما له تناص مع هذه القصة في ديوانه "ورد اقل" – 1976 – في قصيدة " انا يوسف يا ابي".

انا يوسف يا ابي. يا ابي، إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني بينهم يـا
ابي. يعتدون علي ويرمونني بالحصى والكلام. يريدونني ان اموت لكي
يمدحونني (...)
... فماذا فعلت انا يا ابي، ولماذا انا ؟ انت سمّيتني يوسفا، وهمو
اوقعوني في الجب، واتهموا الذئب؛ والذئب ارحم من إخوتي ... ابت
هل جنيت على احد عندما قلت إني: رايت احد عشر كوكبا والشمس
والقمر، رايتهم لي ساجدين[3].

[1] سورة يوسف، الآية 09.
[2] محمود درويش، المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، مجموعة من المؤلفين: صبحي حديدي: ماذا يفعل العاشق من دون منفى، ص50.
[3] ديوان محمود درويش، مج II ، قصيدة أنا يوسف يا أبي " ورد أقل "، ص359.

إن التناص هنا واضح ومباشر، او بمسمى اخر تناص لفظي، حيث يظهر لنا مباشرة على المستوى الخطي للقصيدة من خلال قراءاتنا لها، لكن بمجرد ان تنتهي القصيدة يتضح الغموض الذي احدثه "النص اللاحق Hypertexte بالنص السابق Hypotexte، ويطرح هنا اكثر من سؤال : من هو يوسف الذي يتحدث في القصيدة ؟ **هل هو** يوسف النبي ؟ ام يوسف الإنسان الفلسطيني؟ "الذي يشعر باضطهاد إخوته من ابناء ادم وتحديدا من إخوانه العرب الذين يرون فيه عبئا عليهم وربما يكون يوسف هذا هو قارئ النص الذي يشعر هو ايضا باضطهاد ما بين اهله وعشيرته وهذا القارئ قد يوجد في اي مكان وفي اي زمان"[1].

2.2- تناص المكان:

إذا عدنا مرة اخرى إلى ديوان "احد عشر كوكبا" وتحديدا قصائد "احد عشر كوكبا على اخر المشهد الاندلسي" نجد ان التناص إيحائي وإشاري على الرغم من وجود نص محوري يتحرك بين جميع القصائد وهو "الاندلس"، حيث يقيم الشاعر مقارنة، بل توحّدا بين " فلسطين" و"الاندلس"، الزمن الضائع والزمن الذي يضيع؛ حينما يقول الشاعر في نهاية قصيدة "في المساء الاخير على هذه الارض":

فادخلوها لنخرج منها تماما، وعما قليل سنبحث عما
كان تاريخنا حول تاريخكم في البلاد البعيدة
وسنسال انفسنا في النهاية : هل كانت الاندلس
ههنا ام هناك ؟ على الارض ... ام في القصيدة[2] ؟

قبل ان نقول ان في هذا المقطع تناصا نشير إلى ان هناك انزياحا، انزياح تناصي، فمحمود درويش ينزاح من فلسطين إلى الاندلس، فمثلما خرج العرب من الاندلس وكان هذا الخروج كارثة عظمى، فالعرب يخرجون من جديد من فلسطين، وهذا الخروج فاجعة بطيئة.

[1] د: عادل الأسطة، أستاذ بجامعة النجاح الوطنية، نابلس، " من محرك البحث WWW.google.com من مقال : خواطر حول الغموض في شعر درويش، 2005، من موقع WWW.adabiyate.com .
[2] ديوان محمود درويش، مج II ، ص476.

إذا حاولنا إيجاد علاقة بين النص اللاحق والنص السابق في هذا المقطع سنجد ان هناك تداخلا بين نص "فلسطين" ونص "الاندلس"، فبالنسبة لي ارى ان فلسطين والتي لم يفصح عنها الشاعر إلا في صيغة استعارية "الارض"، "القصيدة"، فمرة تمثل نصا سابقا، ومرة اخرى نصا لاحقا، ونص الاندلس ايضا تمثل مرة نصا سابقا ومرة اخرى نصا لاحقا، وذلك حينما يقول :

"فادخلوها لنخرج منها تماما"

لقد دخل الإسبان الاندلس وخرج العرب منها تماما، كما الاسرائيليون دخلوا فلسطين ويخرج العرب منها افواجا. فالشاعر حينما يبكي فلسطين يفصح عن كارثة الاندلس في القصيدة، وحينما يبكي الاندلس يخفي فاجعة فلسطين في القصيدة، حيث تتحرك القصيدة بين علاقتي الحضور والغياب، والتناص نفسه يتكرر في قصيدة" كيف اكتب فوق السحاب؟".

كيف اكتب فوق السحاب وصية اهلي ؟ واهلي
يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت، واهلي
كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها
خيمة للحنين إلى اول النخل. اهلي يخونون اهلي
في حروب الدفاع عن الملح. لكن غرناطة من ذهب.
من حرير الكلام المطرز باللوز، من فضة الدمع في
وتر العود. غرناطة للصعود الكبير إلى ذاتها[1].

إن نص فلسطين والذي يعتبر نصا مختفيا ومحوريا في الوقت نفسه لا يتداخل فقط مع نص غرناطة والذي يمثل نصا تصريحيا ومجاورا، إنما كليهما، اي فلسطين وغرناطة يتعايشان في القصيدة وربما هنا تتحقق متعة التناص.

[1] ديوان محمود درويش ، المجلدII ، كيف أكتب فوق السحاب، ص477.

3.2- تناص الشخصية:

يتناص الشاعر ايضا مع ذاته مستحضرا حنينه لشعر "لوركا"[1] في قصيدة "لي خلف السماء سماء ... "

لي خلف السماء سماء لارجع، لكنني
لا ازال المع معدن هذا المكان، واحيا
ساعة تبصر الغيب. اعرف ان الزمان
لا يحالفني مرتين، واعرف اني ساخرج من
رايتي طائرا لا يحط على شجر في الحديقة
سوف اخرج من كل جلدي، ومن لغتي
سوف يهبط بعض الكلام عن الحب في
شعر لوركا الذي سوف يسكن غرفة نومي2.

يحاول الشاعر في هذه القصيدة ان يقف مع ذاته، ليتناص مع " لوركا "، سوف نعتبر ان السماء هي اندلس الشاعر، و"سماء" هي شعر لوركا، فعلى الرغم من فقدان الشاعر للسماء، وإذا خرج منها سوف يرجع إليها من خلال شعر لوركا. ثم ينزاح "درويش" إلى تناص اخر مما يزيد في حركية التناص في القصيدة.

(...) انا ادم[≅] الجنتين فقدتهما مرتين ..
فاطردوني على مهل، واقتلوني على عجل3.

نعلم جيدا ان هناك ادم واحد وجنة واحدة، وهنا نجد شاعرنا يتحدث عن ادم واحد، والذي يتناص معه ومع الجنتين، إذ يتناص الشاعر الشاعر مع قصة "ادم" وخروجه من الجنة" وقلنا يا ادم اسكن انت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما

---

[1] يعتبر محمود درويش أن لوركا من بين الذين ساهموا في تكوينه الشعري، حيث يقول عنه : " نعم، إنني أحب لوركا حبا لا أعتبر شاعرا مبدعا فحسب، ولكنني أعتبره أيضا صديقا ... "، عن فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم ا لثورة في شعره، ص58، 59.

[2] ديوان محمود درويش، مج II، قصيدة لي خلف السماء سماء .. ، ص479.

[≅] إن آدم في التوراة هو رمز لبداية الخلق " وجبل الرب الإله آدم ترابا من الأرض، ونفخ في أنفه نسمة حياة، فصار آدم نفسا حية "، التكوين، الإصحاح الثاني، أما آدم في الإنجيل فهو رمز للخطيئة التي جاء المسيح من أجل التكفير عنها " فستلد ابنا وتدعو اسمه يسوع، لأنه يخلص شعبه من خطاياهم " إنجيل متى، الإصحاح الأول، أما آدم في القرآن الكريم هو أبو البشر " وإذ قال للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة، قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن بحمدك ونقدس لك، قال إني أعلم ما لا تعلمون "، سورة البقرة، الآية -30.

[3] ديوان محمود درويش، المجلد II ، قصيدة : لي خلف السماء سماء، ص480.

ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين"[1]، وايضا مع الاية الكريمة" فازلّهما الشيطان عنها فاخرجهما مما كانا فيه"[2]. فالجنة الاولى هي جنة الله التي وهبها للمسلمين، اما الجنة الثانية عند محمود درويش هي "الاندلس" جنة الله في ارضه.

ثم يحدث الشاعر حركية تناصية بين النصوص اللاحقة (الجنتين، الاندلس، لوركا) حيث يستحضر ادم الجنتين ليصل إلى لوركا.

واقتلوني على عجل

تحت زيتونتي

مع لوركا3

لا يتكئ "محمود درويش" على تناص واحد في هذه القصيدة، بل يحاول توحيد اكثر من نص سابق في القصيدة ليبحث عن عالمه المفقود في القصيدة، وليضع القارئ امام لوحة فسيفسائية مشكلة من النصوص المتغايرة، وكذلك اكثر من مشهد في القصيدة، هذه المشاهد لا تجعل القارئ يقرا القصيدة ثم يمضي، بل يقرؤها ويمضي لكي يفتش عن النصوص المنتشرة فيها.

يوظف محمود درويش النصوص السابقة توظيفا سليما، بحيث يستطيع ان يجسد صورة فلسطين في كل رمز سابق، ويقوم على تشكيل التمازج بين فلسطين والاندلس بحيث لا نجد اي تعارض تناصي بينهما باستخدام اسلوب شعري رصين ومتميز.

... وانا واحد من ملوك النهاية ... اقفز عن

فرسي في الشتاء الاخير، انا زفرة العربي الاخيرة

- مذ قبلت " معاهدة التيه " لم يبق لي حاضر4.

1 سورة البقرة، الآية 35.
2 سورة البقرة، الآية 36.
3 ديوان محمود درويش، مجII، " لي خلف السماء سماء ...، ص480.
4 المرجع نفسه، قصيدة " وأنا واحد من ملوك النهاية "، ص481-482.

إن عنوان هذه القصيدة "انا واحد من ملوك النهاية" يتناص مباشرة مع ملوك الاندلس، وهنا السؤال من هو الملك الذي يتحدث في القصيدة؟ بلا شك إنه اخر ملوك غرناطة العرب "ابو عبد الله الصغير"[1]، وقد جعل الشاعر من هذه الشخصية من دون ان " يشير إلى اسمها مباشرة، قناعا يتحدث عبره ويوصل من خلاله رؤياه لضيع العربي الفلسطيني، في الحاضر والماضي معا في قصيدة احد عشر كوكبا ..."[2].

4.2- التناص التاريخي:

يتناص الشاعر مع حدث مؤتمر الصلح الذي اقيم بـــ"مدريـــد"[3]، وقـــد اعتبـــر الشاعر هذا المؤتمر "كارثة العرب في عصرهم الحديث،و المعاهدة انهـــت الحضـــور العربي في حاضره و لم يعد له وجود"[4].

مثلما قلت للاصدقاء القدامى،و لا حبّ يشفع لي
مذ قبلت"معاهدة التيه" لم يبق لي حاضر
كي امرّ غدا قرب امسي، سترفع قشتالة
تاجها فوق مئذنة الله،اسمع خشخشة للمفاتيح في
باب تاريخنا الذهبي،وداعا لتاريخنا،هل انا
من سيغلق باب السماء الاخير؟ انا زفرة العربي الاخيرة5

و ليس بعيدا عن هذه القصيدة نجد الشاعر ينفصل عن "انا واحد مـــن ملـــوك النهاية"ليخاطبه في قصيدة "للحقيقة وجهان والثلج اسود".

و النهاية تمشي إلى السّور واثقة من خطاها

---

[1] أبو عبد الله الصغير بن أبي الحسن، بن الأحمر هو آخر ملوك غرناطة، ارتبط بمعاهدة صداقة مع فرديناند ملك الأراكون وقشتالة، لكن مع مضي الوقت طلب فرديناند من أبي عبد الله تسليم غرناطة وقد بدأ حصار غرناطة في خريف سنة 1492، وبدأ أبو عبد الله الصغير مفاوضاته سرا لتسليم غرناطة، ولقد سلمت في صباح يوم الثالث من كانون الثاني، 1492، وحينما سلم أبو عبد الله الصغير مفاتيح غرناطة إلى الملك فرديناند قال له : " هذه المفاتيح هي آخر ما بقي سلطان العرب في اسبانيا، خذها فقد أصبح لك ملكنا ومتاعنا وأشخاصنا كما قضت بذلك مشيئته تعالى، فتقبلها بالرأفة التي وعدت والتي ننتظرها منك ". فأجابه فرديناند : " لا شك فيما وعدنا به وعسى أن يكون لك من صحبتنا الحظ الذي لم يكن لك في عداوتنا "، عن شكيب أرسلان، خلاصة تاريخ الأندلس، منشورات دار ومكتبة الحياة، بيروت، دط، 1983، ص282-285.

[2] علي جعفر العلاق ، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، ط1، 1997، دار الشروق، عمان، ص109.

[3] لقد نشرت قصيدة "احد عشر كوكبا..." سنة1992 ،وانبثقت من سياق مناسبات متباعدة :الذكرى 500 عام (1492م) لسقوط غرناطة، رحلة كولومبوس إلى أمريكا،سفر درويش إلى إسبانيا للمرة الأولى،وأخيرا منظمة التحرير التي اشتركت في عملية السلام تحت رعاية روسية أمريكية ،وانعقاد مؤتمر مدريد في تشرين الأول 1991 "أكتوبر"، ولقد نشرت القصيدة أولا في صحيفة"القدس العربي" اليومية الفلسطينية التي تحرر و تطبع في لندن . عن محمود درويش:المختلف الحقيقي،دراسات و شهادات،"تلاحم عسير للشعر و الذاكرة الجمعية :إدوارد سعيد،ص277

[4] جبر خضير:أستاذ بكلية الآداب بجامعة النجاح الوطنية،نابلس،من موقعwww.adabiyat.com

[5] ديوان محمود درويش،مجII ، "أنا واحد من ملوك النهاية "،ص482

فوق هذا البلاط المبلل بالدّمع،واثقة من خطاها
من سينزل احلامنا:نحن،ام هم؟و من
سوف يتلو علينا "معاهدة الياس" يا ملك الانتظار؟1

هنا يجعل الشاعر ذاته الحزينة تبتعد قليلا عن ذاته الاولى المتناصة مع نهاية الاندلس في "انا واحد من ملوك النهاية" ليطرح اسئلة بدون اجوبة على ذات اخرى لكن بشكل مخاطب، حيث يسال و لا يجد من يجيبه.

وفي تناص اخر " من انا... بعد ليل الغريبة؟ "،فالعنوان يحمل سؤالا تناصيا يدهش القارئ،ايّ ليل يتحدّث عنه الشاعر؟حتّى يتسنّى للقارئ ان يحدّد هويته، وماذا تعني هذه الغريبة؟

سينعت القارئ هذا العنوان وبعده القصيدة بالتناص الغامض وخاصة انّه لم يترك فرصة للإجابة عن هذا السؤال ، او فرصة لاكتشافه من خلال المقاطع الشعرية.

الحقيقة تتضمن القصيدة نصاً غائبا او مايسمى بالنص المسكوت عنه "Non-dit"، ذلك ان نص القصيدة لم يذكره علانية وإنما توحي عنه هيئة التناص الذي مزجه الشاعر في "ليل الغريبة"

من انا بعد ليل الغريبة؟ انهض من حلمي
خائفا من غموض النّهار على مرمر الدّار،من
عتمة الشمس في الورد ،من ماء نافورتي.
خائفا من حليب على شفة التين،من لغتي
خائفا، من هواء يمشط صفصافة خائفا،خائفا
من وضوح الزمان الكثيف ،ومن حاضر لم يعد
حاضرا،خائفا من مروري على عالم لم يعد
عالمي...2

يتشكل هنا نص غائب "Text-absent" توحي عنه بعض الإشارات في القصيدة، ذلك ان الشاعر في البداية يتناص مع ذاته الخائفة بعد "ليل الغريبة"، ويتناص بخوفه مع

1 المرجع نفسه،ص485
2 ديوان محمود درويش،مجII،"من أنا بعد ليل الغريبة" ص487

"عتمة الشمس، ماء النافورة،الحليب، اللّغة، الهواء، وضوح الزمان، وحاضرا لم يعد حاضره، وكذلك مرور الشاعر على عالم لم يعد عالمه".

جميع هذه العناصر التي تناصّ معها الشاعر تحيط بخوفه من ليل الغريبة،كما انّها تمثل نصوصا متداخلة تحيط بالنّص الغائب تكتسب إمكانية تحديد هوية النص الغائب (ليل الغريبة) ،كما نجد ايضا هذا الملفوظ (الغريبة) تكرّر عند الشاعر في قصيدة اخرى "ذات يوم ساجلس فوق الرصيف".

ذات يوم ساجلس فوق الرصيف...رصيف الغريبة
لم اكن نرجسا، بيد انّي ادافع عن صورتي
في المرايا، اما كنت هنا، يوما، يا غريب
خمسمائة عام مضى وانقضى، والقطيعة لم تكتمل
بيننا، ههنا، والرسائل لم تنقطع بيننا، والحروب
لم تغيّر غرناطتي...[1]

في السطر الاول من هذا المقطع الشعري نتوقف عند "رصيف الغريبة"،نجده هنا يمثل نصا غائبا وغير محدد، ويثير في القارئ اسئلة عدة، وتدريجيا يصطدم القارئ بنصوص متداخلة وغائبة "لم اكن نرجسا، خمسمائة عام مضى و انقضى"، وفجاة يظهر لنا نص مباشر "والحروب لم تغيّر حدائق غرناطتي".

لكن كيف سنسّمي هذا التناص، هل غرناطة الشاعر هي ذاتها "الغريبة" التي يتناص معها الشاعر "رصيف و ليل" ،والتي توحي عن اسمها بانّها دلالة عن مكان وربّما هي "ارض، بلد، مدينة"،لكنها لا تمثل للشاعر "الوطن" لان مدلولها لا يوحي عن السّكن والطمانينة ،قطعا لا يوجد بين نص "الغريبة" وبين نص "غرناطة" علاقة كالعلاقة التي تمثلها الشاعر بين فلسطين والاندلس.

إذن مع من تناص الشاعر في هاتين القصيدتين؟ "من انا بعد ليل الغريبة" و"ذات يوم ساجلس فوق الرصيف"، ويبدو ان هذه "الغريبة" هي ليلة انعقاد مؤتمر السلام بـ "مدريد"، حيث استطاع الشاعر تجميع نصوصه وإبرازها في هاتين القصيدتين، فيخفي

---

[1] ديوان محمود درويش،مجII،" ذات يوم سأجلس فوق الرصيف ،ص483.

النص الاول تماما ولا يشير إليه ،والذي يمثل 'فلسطين" ويخفي كذلك النص الثاني وهو 'مدريد" ويظهرها لنا في "ليل الغريبة" و"رصيف الغريبة" إذ تتداخل النصوص وتجمعها علاقات:

- علاقة فلسطين الارض التي تضيع بالاندلس (غرناطة) الارض التي ضاعت.
- علاقة ارض الاندلس في الماضي بارض الحاضر (إسبانيا)، ويتجلى هذا في قوله:

... مرّ الخريف عليّ ولم انتبه
مر كلّ الخريف، وتاريخنا مرّ فوق الرصيف...
ولم انتبه[1]

مع كل قصيدة من مجموعة" احد عشر كوكبا على اخر المشهد الاندلسي" يتلاقى تناص الاندلس وتناص فلسطين،ذلك اننا نجد في قصيدة 'كن لجيتارتي وترا ايّها الماء"

كن لجيتارتي، وترا ؟ايها الماء، قد وصل الفاتحون
ومضى الفاتحون القدامى، من الصّعب ان اتذكر وجهي
في المرايا، فكن انت ذاكرتي كي ارى ما فقدت...
من انا بعد هذا الرّحيل الجماعي؟[2]

الدلالة التناصية هنا واحدة " قد وصل الفاتحون ومضى الفاتحون القدامى" لكنها لا نهائية و غير كاملة، وهذا مايسمى بالنص المنفتح Texte ouvert، كما ان هذا التناص يتحوّل ويتغيّر من مقطع شعري إلى اخر حينما يقول الشاعر:

(...) في ايّ اندلس انتهي؟ ههنا
ام هناك؟ ساعرف اني هلكت وانّي تركت هنا
خير ما فيّ: ماضيّ، لم يبق لي غير جيتارتي
كن لجيتارتي وترا ايّها الماء، قد ذهب الفاتحون
واتى الفاتحون[3]

---

[1] ديوان محمود درويش،مجII،"ذات يوم سأجلس فوق الرصيف"،ص485.
[2] المرجع نفسه ،قصيدة "كن لجيتارتي أيها الماء" ص489.
[3] المرجع نفسه،ص:489.

يتّسم هذا التناص بالتحول ممّا يجعل حركية تناصية في القصيدة وهذه الحركية تعيد إنتاج النصوص وتفتح مجالا للقارئ لكي يكمل ويتّم الفراغ الذي لا ينتهي من خلال استحضاره النصوص المتواجدة في ذاكرته .

مع شاعرنا "محمود درويش "تدهشنا التناصات اللامحدودة واللامتناهية، فهو يتناص بحسب حاجته للتناص وحاجته لتصوير واقعه وذاته، بحيث يحاول استحضار قدر ممكن من استعارات وتشبيهات نصّية تناصّية تخدم كتابته الشعرية،ذلك انه ينزاح من حدث لاخر، وثمة انزياح في ختام مجموعة "احد عشر كوكبا..." إلى الغجر في قصيدة "الكمنجات".

الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الاندلس
الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الاندلس
الكمنجات تبكي على زمن ضائع لا يعود
الكمنجات تبكي على وطن ضائع قد يعود[1]

مازال الشاعر يتاسف على الواقع العربي، ومن مؤتمر الصلح،فهنا يتناص مع الغجر ليمثل العرب الذين ذهبوا إلى مدريد، وكذلك يتناص في الوقت نفسه مع العرب الذين خرجوا منذ زمن من الاندلس.

فالاندلس هي المصدر الاساسي الذي يستقي منه تناصّاته والتي يحاول التعبير بها عن فلسطين و شعبه من رموز وإشارات تراثية تضمّنتها النصوص الشعرية، لان شاعرنا يرى انّه" من الممكن ان يكون اقدم نص في الثراث قصيدة جديدة"[2].

3- تحليل قصيدة :خطبة الهندي الاحمر ماقبل الاخيرة امام الرجل الابيض

1.3- تناص الطبيعة:

لقد تتبعنا عملية التناص في "احد عشر كوكبا على اخر المشهد الاندلسي"ومدى استقرار النصوص داخلها واستمرارية الدلالة فيها ، الان سنضع ايدينا على قصيدة

[1] ديوان محمود درويش،مجII،الكمنجات ،ص:495
[2] المختلف الحقيقي،دراسات وشهادات،مجموعة من المؤلفين،ص:27

لاحقة "خطبة الهندي الاحمر ما قبل الاخيرة امام الرجل الابيض" لما لها من علاقة ترابطية بالمجموعة السابقة.

يبدو العنوان متناصا مع تاريخ الهنود الحمر، ويظهر لنا هذا حينما ادمج الشاعر نصا قبل القصيدة "هل قلت موتى؟ لا موت هناك، هناك فقط تبديل عوالم" هذا النص لـ"سياتيل" زعيم دواميش[1]، وكما جاءت القصيدة بعد ترتيب القصيدة "احد عشر كوكبا"، وليس لان الشاعر وجد في هذا التناص مشابهة ومجاورة مع عالمه والاندلس، بل لانه بعد إبادة المسلمين من الاندلس امرت الملكة "إيزابيلا" وزوجها" فرديناند" برحلة إلى امريكا قبل اكتشافها والتي عبر إليها "كولومبوس" مبحرا من إشبيلية وهناك ابادو شعب السلام "الهنود الحمر".

استعمل الشاعر طرائقا مختلفة في هذا التناص ومتوزعة عبر الخطاب الشعري، حيث يتناص مع الذات المتكلمة في هذه القصيدة وهي" الهندي الاحمر " الذي يخاطب "الرجل الابيض".

لكن لون السماء تغير، والبحر شرقا
تغيّر ياسيّد البيض، ياسيد الخيل
ماذا تريد من الذاهبين إلى شجر الليل؟[2]

في هذه القصيدة ينطلق الشاعر من خطاب الهندي الاحمر إلى الرجل الابيض عن طريق تناص داخلي فيه يتجاوز الشاعر النصين الخارجين عن القصيدة وهو تاريخ الهنود الحمر والرجل الابيض الذي استوطن ارضهم بإلغائهم؛ حيث يوظف الشاعر الطبيعة كنص مرئي او مشاهد طبيعية نراها من خلال إدماج رؤية "الهندي الاحمر" للطبيعة.

لن يفهم السيّد الابيض الكلمات العتيقة
هنا في النفوس الطليقة بين السماء والشجر
...
ولكنه لا يصدق ان البشر

[1] ديوان محمود درويش،مجII،ص:499
[2] المرجع السابق،ص:501

سواسية كالهواء وكالماء خارج مملكة الخارطة
وانّهم يولدون كما تولد النّاس في برشلونة، لكنهّم يعبدون
إله الطبيعة في كلّ شيء...[1].

وفي تناص اخر لاحق يحقق فيه الشاعر جمالية للقصيدة بحيث يتسرب السلام وينتشر في لغة الهندي الاحمر.

(...) خذ ما تريد
من اللّيل، واترك لنا نجمتين لندفن امواتنا في الفلك
وخذ ذهب الارض،واترك لنا ارض اسمائنا
(...)
اسماؤنا شجر اللّيل من كلام الإله، وطير تحلق اعلى
من البندقية
(...)
اتعلم ان الغزالة لا تاكل العشب إن مسّه دمنا؟
اتعلم ان الجواميس إخوتنا والنباتات إخوتنا يا غريب؟
فلا تحفر الارض، جدتنا الارض، اشجارنا شعرها
وزينتنا زهرها "هذه الارض لا موت فيها" فلا
تغيّر هشاشة تكوينها، لا تكسّر مرايا بساتينها ...[2]

يستعمل الشاعر كائنات الطبيعة (السماء، الهواء، الماء، الشجر، البحر، الفلك...)، ويجعل منها نصوصا تحمل قدسية كونية يتصالح معها "الهندي الاحمر"، وليس هذا فقط بل يبعث فيها قيمة جديدة وهي قيمة السّلام، فالهندي الاحمر يعتبر نفسه ابنا للارض واخا لها وحفيدها، ينتمي إليها.

وفي اثناء الفيض من هذا السلام يتعامل الشاعر مع نص اخر ومفهوم مختلف عن الطبيعة من قبل الرجل الابيض بإدماجه ايضا رؤيته للطبيعة على لسان "الهندي الاحمر".

---

[1] ديوان محمود درويش،مجII ،ص502:
[2] المرجع نفسه،ص:508

لا تقتل العشب اكثر، للعشب روح يدافع عنّا
عن الروح في الارض
يا سيد الخيل ،علّم حصانك ان يعتذر
لروح الطبيعة عمّا صنعت باشجارنا:
اه يا اختي الشجرة
لقد عذبوك كما عذبوني
فلا تطلبي المغفرة
لحطّاب امّي و امّك
(...)
وكولومبوس الحرّ يبحث عن لغة لم يجدها هنا،
وعن ذهب في جماجم اجدادنا الطّيبين وكان له
ما يريد من الحيّ والميّت فينا..إذاً
لماذا يواصل حرب الإبادة من قبره إلى النهاية؟
ولم يبق منّا سوى زينة للخراب، وريش خفيف على
ثياب البحيرات[1]

يتميز هذا المقطع الشعري بدلالات مشحونة بمعاني الخراب والدّمار التي يحاول "محمود درويش" ان ينشغل بها ويقوم بتوظيفها كرموز تعبيرية لمعاناته العميقة تجاه الوطن والارض، ففي هذه القصيدة نرى ماهية الطبيعة عند "الهندي الاحمر" وكيفية توظيف الطبيعة ذاتها وكيف يعاملها الرجل الابيض لها، حيث يستنطق الشاعر الوان الخراب و الدّمار (حطّاب امي وامك، حرب الإبادة، جماجم...)، وعلى الرغم من وجود قطيعة بين نص الطّبيعة بالنسبة إلى الهندي الاحمر وبين الطبيعة بالنسبة إلى الرجل الابيض كما وصفها الهندي الاحمر ،نجد الشاعر يحتويهما على تحوّلهما في توحد نصّي، وهذا التوحد تحدده الوظيفة التناصية حيث استطاع الشاعر ان يشكّل من

---

[1] ديوان محمود درويش،مجII،ص:502، 503.

النصوص وهي تتداخل وتتجاوز فيما بينها ممّا يجعلها تتحقق في التعالي النّصي (Transtexttualité).

4- التعالي النصّي:

لقد تمكن النص الشعري أو المكون التناصي عند "محمود درويش" من امتصاص النصوص وتمثلها تمثيلا رمزيا يعايش واقع الشاعر، حيث إن جميع العناصر والنصوص التي احتواها ومزجها في صورة واحدة تتعالى بين بني نصية سابقة نمثل الماضي والتاريخ معا وبنى نصية لاحقة تمثل الحاضر والمستقبل لان الشاعر يستدعي التاريخ بوقائعه ويعكسه على واقعه المعاصر، اي الواقع الفلسطيني والعرب معا.

فاستخدم الشاعر نصّ "الاندلس" في اكثر من رمز وحدث يشيران إلى نهاية هذه الحضارة وقد تضمّنتها مؤشرات نهاية 'فلسطين" ايضا مستخدما نبرة النهاية التي تتكرر في اكثر من قصيدة.

- على اخر المشهد الاندلسي
- في المساء الاخير، الاذان الاخير، وسنسال انفسنا في النهاية[1]
- الشتاء الاخير، انا زفرة العربي الاخيرة، من سيغلق باب السماء الاخير[2]
- النهاية تمشي إلى السور واثقة من خطاها، لماذا تطيل النهاية يا ملك الانتظار،
- إنّ هذا الرحيل سيتركنا حفنة من غبار[3]
- من انا بعد الرحيل الجماعي؟ وانقضى... سبعمائة عام تشيّعني خلف سور المدينة[4]
- في الرحيل الكبير احبك اكثر، في الرحيل نتذكر زرّ القميص في الرّحيل نتساوى مع الطّير، قبل الرحيل الكبير[5]
- سقف السماء الاخير[6]

---

[1] قصيدة في المساء الأخير، ص:467
[2] أنا واحد من ملوك النهاية،ص:481-482.
[3] للحقيقة وجهان والثلج أسود،ص:485-486.
[4] كن لجيتارتي وترا أيها الماء،ص:479
[5] في الرحيل الكبير أحبك أكثر...،ص:491-492.
[6] لا أريد من الحب غير البداية،ص:494

ولقد تمثل ايضا المه الكبير في معاني فياضـــة اتصـــلت بفلســـطين والانـــدلس باستخدام نصوص اخرى اكثر تمثلت في الامكنة:

- المكان يبدّل احلامنا، فالمكان معدّ لكي يستضيف الهباء، هل كانت الانـــدلس ههنـــا؟ على الارض ام في القصيدة[1]

- لكن غرناطة من ذهب، غرناطـــة للصـــعود الكبير،غرناطـــة جســـدي ،غرناطـــة بلدي،غرناطة للغناء فغني[2]

- ساخرج بعد قليل من تجاعيد وقتي غريبا عن الشام والاندلس[3]

- لا اطل على اللّيل كي لا ارى قمرا كان يشعل اسرار غرناطة كلّها[4]

هذه الامكنة التي تتسع فيها جماليات الحزن والماساة التـــي امتزجـــت بـــالوعي والمسؤولية تقابلها امكنة مضادة ممتلئة بجمالية النهاية والضياع تمثلت في:

- سترفع قشتالة* تاجها فوق مئذنة الله[5]

- والحروب لم تغيّر حدائق غرناطتي،شرقا يعانق غربا، في الرحيل إلى جوهر واحد[6] واحد[6]

- في اي اندلس انتهي؟ ههنا ام هناك؟[7]

- يرفو الحمام فوق ساحات غرناطتي، وقليل من الارض يكفي لكـــي نلتقـــي ويحـــلّ السلام[8]

- الغجر الذاهبين إلى الاندلس الخارجين من الاندلس، وطن ضائع قد يعود، الكمنجات تتبعني ههنا وهناك[9]

ينتقل النص من كثافة نصيّة إلى حركية متداخلة حيث تغيّر حركة الـــزمن مـــن الحاضر إلى الماضي ثم من الماضي إلى الحاضر ثانية،حينما نتامل نصّ الاندلس وما

[1] في المساء الأخير،ص:496

[2] كيف أكتب فوق السحاب ، ص:477-478.

[3] لي خلف السماء سماء،ص:480

[4] أنا واحد من ملوك النهاية،ص: 481-482.

* كانت مماليك الإسبان الرّئيسية هي قشتالة والأراكون،تزوجت ملكة قشتالة"إيزابيلا" من ملك الأراكون"فرديناند" وبرزت إسبانية كدولة فتية،فاتحدت إيزابيلا وفرديناند على إسقاط غرناطة بعد إقامة حصار على غرناطة 1492 ،وسلمت مفاتيح غرناطة لفرديناند وإيزابيلا في نفس السنة.

[5] أنا واحد من ملوك النهاية،ص: 481-482.

[6] ذات يوم سأجلس فوق الرصيف، ص: 483-484.

[7] كن لجيتارتي وترا أيها الماء،ص:490

[8] لا أريد من الحب غير البداية،ص: 493-494.

[9] الكمنجات، ص: 495-496.

يتصل بها من نصوص تتجسّد في فلسطين والاندلس "فلم يكن محمود درويش في هذه المرحلة يصنع من هذه الرموز او الامكنة الاندلسية حجر اساس يشيّد عليه قصيدته،اي انّه لم يكثر من محفزات للذاكرة، ومؤشرات للشحن او الحنين،كلمات تكتفي رغم شحنتها الوجدانية بعمرها القصير الممتد في جملة واحدة على الاكثر في مقطع شعري واحد"[1].

ويستخدم الشاعر موضوعة "الاندلس" نصا من دون اية قطيعة زمانية ماضيا وحاضرا ولا حتى قطيعة نصّية.

وانقضى ... سبعمائة عام تشيّعني خلف سور المدينة...،
عبثا يستدير الزمان لانقذ ماضي من برهة
تلد الان تاريخ منفاي فيّ... وفي الاخرين...2

هنا تناصّان يتداخلان في عالم الشاعر حيث يلتقيان صوتان وزمن واحد،صوت الشاعر الذي يندمج مع صوت ملك غرناطة "ابو عبد الله الصغير" وزمن حضارة الاندلس الذي استمر تقريبا ثمانية قرون،ولا يتوقف زمن الشاعر هنا فحسب بل يستمر حين يقول:

- خمسمائة عام مضى وانقضى والقطيعة لم تكتمل. بيننا،هنا، والرسائل لم تنقطع بيننا، والحروب لم تغيّر حدائق غرناطتي[3].

- من سينزل اعلامنا: نحن ام هم؟، ومن سيتلو علينا "معاهدة اليأس" ياملك الإحتضار؟.

- لم تقاتل لانك تخشى الشهادة، لكن عرشك نعشك،فاحمل النعش كي تحفظ العرش، يا ملك الإنتظار.

- من يعلّق اجراسهم فوق رحلتنا، انت ام حارس بائس؟ شيئ معد لنا، فلماذا تطيل النهاية يا ملك الإحتضار؟[4]

---

[1] علي جعفر العلاق،الشعر والتلقي، ص:107
[2] كن لجيتارتي وترا أيّها الماء،ص:489
[3] ذات يوم سأجلس فوق الرصّيف، ص:483
[4] للحقيقة وجهان والثلج أسود،ص:485-486.

في هذه المقاطع نجد كثافة تناصّية ترتبط بالحاضر والماضي لتنبثق في صورة واحدة ومتوحّدة في نص متكامل، ومن جملة العناصر التي تنتشر في هذين المقطعين "خمسمائة عام مضى، والقطيعة لم تكتمل"،حيث إنّ منذ سقوط غرناطة إلى لحظة كتابة الشاعر ديوانه "احد عشر كوكبا" مضت خمسمائة سنة[1].

5- شعرية التحول بين التناص والتعالي التناصي:

ينتقل الشاعر في قصيدة "شتاء ريتا" إلى معارضة مختلفة تماما عمّا قدّمه في مجموعة "احد عشر كوكبا على اخر المشهد الاندلسي" وقصيدة "خطبة الهندي الاحمر ما قبل الاخيرة امام الرجل الابيض" واللّتان كانتا غنيّتان بالتناصات بشكل مكثف ظاهر وخفي إبتداءً من النص الموازي (العنوان) حيث استخدم الشاعر اساليب تناصية تمثلت في الدين والتاريخ بشكل منسجم وموظف حسب الحاجة الإبداعية.

امّا في واجهة اخرى من نفس الدّيوان ، وهي قصيدة "شتاء ريتا" التي نجد انه يحاكي نصاً دينيا قديما "نشيد الانشاد"[2]، الذي يمثل محاورة بين "شموليت" و"سليمان" إذ تعتبر هي الصوت القوي والحاضر اثناء كلّ إصحاح، امّا في قصيدة "شتاء ريتا" ويتجلى حضورها إمّا في المخاطب او الغائب اكثر من ان تكون هي المتكلم إلاّ في احايين قليلة.

فإنّ العلاقة الفنية التي اقامها الشاعر في هذه القصيدة هي الإنتقال من شكل شعري يعتمد التنوّع و الإختلاف في الاساليب إلى اشكال تعبير غير مباشرة تعتمد التناص في بعده الموضوعي والجمالي،ففي بداية القصيدة نقرا.

ريتا ترتب ليل غرفتنا: قليل
هذا النبيذ
وهذه الازهار اكبر من سريري
فافتح لها الشباك كي يتعطر اللّيل الجميل

---

[1] تاريخ سقوط الأندلس 1492، وصدور ديوان أحد عشر كوكبا كان في سنة 1992 الذي جاء ردا على عملية السلام التي كانت تحت رعاية روسية أمريكية، وانعقاد مؤتمر مدريد في تشرين الأول (أكتوبر) 1991. عن "محمود درويش": المختلف الحقيقي ،دراسات وشهادات،مجموعة من المؤلفين "تلاحم عسير للشعر والذاكرة الجمعية، إدوارد سعيد،ص:277

[2] الكتاب المقدّس، العهد القديم.

ضع، ههنا، قمرا على الكرسي، ضع
فوق البحيرة ،حول منديلي ليرتفع النّخيل
اعلى و اعلى[1]

اول مسالة تصادفنا في هذا المقطع هي معرفتنا بان "ريتا" جميلة ،ويتجلى هذا من خلال المدلول العام للقراءة، لكن إذا تناولناه من خلال البعد التناصي يتجاوز الشاعر جميع الإشارات التي تدلّ على انها جميلة في نشيد الانشاد "اجاب حبيبي وقال لي قومي يا حبيبتي يا جميلتي وتعالي، قد مضى الشتاء والمطر مرّ وزال، والزهور ظهرت في الارض... اريني وجهك اسمعيني صوتك لان صوتك لطيف ووجهك جميل"[2].

"ها انت جميلة يا حبيبتي، ها انت جميلة عيناك حمامتان من تحت نقابك، شعرك كقطيع معز على جبل جلعاد، اسنانك كقطيع الجزائر الصادرة من الغسل ... شفتاك كسلسلة من القرمز، وفمك حلو، خدك كفلقة رّمانة تحت نقابك..."[3].

هذه النصوص وغيرها التي لم نذكرها توحي بان "شموليت" فائقة الجمال، وشاعرنا حينما يتحدث عن "ريتا" يجعل هذه النصوص جميعها مختفية ويجعلها في تناص حينما يقول:

تنام ريتا في حديقة جسمها
توت السياج على اضافرها يضيء الملح في
جسدي[4]

ليس هذا بالاستشهاد ولا بالتلميح ،إنما التحوّل التناصي الذي يهرب بالنصوص من ذاتها إلى عالم اخر الذي يجعله تجاوزا لجميع المراحل التاريخية والدينية وحتى الادبية حيث تتعالى تدريجيا مكوّنة ما اسماه "جينيت" وما نحاول إيجاده بالمتعاليات التناصية.

---

[1] نشيد الأنشاد ،الإصحاح الثاني
[2] نشيد الأنشاد، الإصحاح الثاني.
[3] المرجع نفسه، الإصحاح الرابع
[4] ديوان محمود درويش، مجII، شتاء ريتا،ص:

هنا في قصيدة "شتاء ريتا" يرتقي التناص إلى درجة ما يمكن ان نسمّيه بالجودة الشعرية سواء اكانت "ريتا" او" الاندلس" او"الهندي الاحمر". فليس الجمال وحده نـص القصيدة بل تتحرك بالاحداث نفسها في النص السابق والنص اللاحق.

قالت: سارجع تتبدل الايام والاحلام، يا ريتا ... طويل
هذا الشتاء، ونحن نحن،فلا تقولي ما اقول، انا هي،
هي من راتك معلقا فوق السّياج، فانزلتك وضمّدتك
وبدمعها غسلتك وانتشرت بسوسنها عليك
ومررت بين سيوف إخوتها ولغة امّها.وانا هي
هل انت انت؟[1]

يتجاور هذا النص ويتلاقى مع النص السابق في نشـيد الإنشـاد " إنـي اقـوم واطوف في المدينة في الاسواق وفي الشوارع اطلب من تحبّه نفسي ،طلبته فما وجدته، وجدني الحرس الطائف في المدينة فقلت ارايتم من تحبه نفسي،فما جاوزتهم إلا قلـيلا حتى وجدت من تحبه نفسي فامسكته ولم ارخه حتى ادخلته بيت امي وحجرة من حبلت بي ...

هو ذا سليمان حوله ستون جبّارا من جبابرة إسرائيل كلّهـم قابضـون سـيوفا ومتعلّمون الحرب..."[2].

إنّ ما يجعل تناصات محمود درويش ذات نمطية معينة هو قدرته على تجـاوز النصوص من الوسيلة إلى الوظيفة الإبداعية حيث يظهر انه استوعب الـنص السـابق جيدا وتمثله في قصيدته بمعارضة يتوالد من خلالها نص كامل مـن حيـث التجربـة الشعرية ومن حيث إعادة النصوص وتمثيلها تمثيلا جيدا وذلك في إنتاج قصيدة قـادرة على ان تخترق جميع الازمنة والامكنة وليس التكرار فقط، لان الامـر يتعلـق فـي محاورة بين الكاتب والقارئ الذي لا يمكنه ان يدرك الـوعي الإبـداعي إلا باكتشـافه للتناصية المتفرعة التي تمثل مزيجا غير محدود من النصوص والية ملحة في انتقـال

1 المرجع السابق،544،543
2 نشيد الأنشاد،الاصحاح الثالث.

هذه النصوص[1] بين الاعمال الادبية والذاكرة التاريخية وهذا ما حاول نقله "جينيت" في نظرية اكثر شمولية تتعلق بالبحث عن نمط التناص من خلال التفاعل والتداخل النصي الذي ينبثق من علاقة المعارضة والتحويل او المحاكاة من خلال ما اسـماه بالمتعاليـة النصية.

[1] G.Génette : palimpsestes ,p.573.

الخاتمة

تتبع البحث مفهوم التناص في الخطاب الادبي وبالضبط في المتعاليات النصية التي حددها "جيرار جينيت" وجعل منها موضوعا للشعرية، وتطلب منا هذا الموضوع الانطلاق من اول مرحلة اسست لهيئة التناص وهي مفهوم الحوارية التي جاء بها "ميخائيل باختين" التي قراته "كريسيفا" واظهرت من خلاله مفهوم التناص إلى النقد الجديد.

كذلك تتبعنا التجديد الذي لحق بتعريفه في النقد الغربي، ثم توقفنا عند "جيرار جينيت" نحاول فهم ما اقترحه من مفاهيم حول المتعاليات النصية للنص، وقد راى التناص وجها او نوعا من انواع المتعاليات النصية الخمسة، واقترح ان الزاوية المميزة للمتعاليات النصية التي يمكنها ان تحول النص السابق إلى نص جديد لاحق يتميز بفرديته ويتمتع بممارسة تناصية هي الزاوية الخاصة بالنصوص المتفرعة "Hypertextualité" التي تتسم بعملية قراءة وكتابة في الان نفسه، ويمكن للنص اللاحق بفعل المحاكاة ان يتجاوز فرادة النصوص السابقة والتميز عنها لكن بشرط ان لا يمكنه ان يمحيها او يلغيها حسب اقتراح "جينيت".

ومن خلال تتبعنا لهذه المتعالية النصية كشفنا عن اهمية القراءة وضرورة حضورها لفهم التناص وبالتحديد التناصية المتفرعة وقد تبين لنا ان التناص في اساسه ليس غموضا إنما هو عملية تحريك وتنشيط لذاكرة القارئ باتجاه دلائلية النص الادبي او العمل الادبي، ولا يمكن للقارئ ان يحدث اية قطيعة مع النص الادبي.

من خلال هذا التقديم النظري للتناص حاولنا ان نستفيد اكثر بممارسة تطبيقية نبحث فيها العلاقة التناصية بين العمق الرمزي للنص القديم واثره الخفي في النص الجديد، وكما لاحظنا ان الممارسة التطبيقية كانت على القصيدة الدرويشية "محمود درويش" التي تمكن فيها الشاعر وبإحكام ان يمنح التناص بعدا إنسانيا زاوج فيه بين عالمه الداخلي الشعري وعامله الخارجي.

من الواضح انه لا يمكن للممارسة التناصية ان تكون حكرا على المؤلف وحده فقط بحكم سلطته الإبداعية إنما القارئ ايضا له الحق في الممارسة التناصية وذلك بحكم سلطة القراءة التي تمنح له جواز التحكم في النصوص اثناء القراءة، وإلا حَكَمَ التناص على نفسه

بعدم شرعيته ذلك بسبب الغموض وسوء الفهم وبخاصة اصبحت هذه الممارسة تعلن حضورها الادبي بسبب المفاجاة، اي مفاجاة القارئ وليس الكثافة (حضور النصوص بكثرة) والتي تمثل دعوى بالانسحاب من النص الادبي بعد القراءة بسوء الفهم.

البيبلوغرافية

قائمة المصادر والمراجع

- القران الكريم
- الكتاب المقدس العهد القديم.
- الكتاب المقدس العهد الجديد.

المراجع باللغة العربية

1. احمد يوسف سيميائيات التواصل وفعالية الحوار "المفاهيم والاليات" منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب ط1، 2004، جامعة وهران.
2. حسن ناظم مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم" ط1، 1994، المركز الثقافي العربي.
3. حميد لحمداني، اسلوبية الرواية، مدخل نظري، ط1، 1989، النجاح الجديدة، الدار البيضاء
4. **زيتونة المنفى** : دراسات في شعر محمود درويش الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر، مجموعة من المؤلفين، ط1، 1997، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الاردن.
5. سعيد يقطين انفتاح النص الروائي "النص والسياق" ط2، 2001، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء.
6. شكيب ارسلان، خلاصة تاريخ الاندلس، منشورات دار مكتبة الحياة، ط، 1983، بيروت.
7. صلاح فضل ، اساليب الشعرية المعاصرة، ط1، 1995، دار الادب، بيروت.

8. علي جعفر العلاق ، الشعر والتلقي، دلراسات نقدية ،ط1، 1997 ، دار الشروق ، عمان.

9. عمر اوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة ،ط2، 1994، إفريقيا الشرق.

10. فتيحة محمود، محمود درويش، ومفهوم الثورة في شعره، د ط، 1987، المؤسسة الجزائرية.

11. محمود درويش ، المجلد الثاني، دار العودة، ط2، 1978 ، بيروت.

12. ديوان محمود درويش ، المجلد الثاني ، ط1، 1994 دار العودة، بيروت.

13. محمد لطفي اليوسفي،في بنية الشعر العربي المعاصر، ط3، 1996، سراس للنشر، تونس.

14. محمد خطابي ، لسانيات النص"مدخل إلى انسجام الخطاب" ط1، 1991، المركز الثقافي العربي.

15. يمني العيد ، في معرفة النص، ط3، 1985، دار الافاق الجديدة.

16. نور الدين السد، الاسلوبية وتحليل الخطاب الادبي، د ط، دتا، دار هومة، الجزائر.

المراجع المترجمة

1. **ارسطو طاليس** : فن الشعر : تر وتع: اباهيم حماد ، ط1، 1991.
2. **تزفيطان توردوف** : الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ط2، 1990 دار البيضاء.
3. **جوليا كريستيفا** : علم النص ، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط2، 1997، دار توبقال للنشر، المغرب.
4. **جون كوهين** : بنية اللغة الشعرية، تر: محمد العمري ومحمد الولي، ط2، 1986، توبقال للنشر، المغرب.
5. **جيرار جينيت ورولان بارث**: من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، ط1، 2001، دار نينوي، دمشق سوريا.
6. **جيرار جينيت** : مدخل إلى جمع النص ، تر، عبد الرحمن ايوب، ط1، 1985، الدار البيضاء.
7. **روبرت شولز**: السيمياء والتاويل، تر: سعيد الغانمي، ط1، 1994، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
8. **صموئيل واخرون** : مفهومات في بنية النص، تر: وائل بركات، ط1، 1996، دار معد ، دمشق.
9. **فانسان جوق** : رولان بارث والادب ،تر: محمد سويرتي ،ط1 ،1994، إفريقيا الشرق.
10. **فرونسوار ارمينيكو**: المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش ، دط، دتا، مركز الإنماء القومي.
11. **مارك انجينو** : في اصول الخطاب النقدي الجديد، تر، احمد المدني، ط2، 1989، دار الشؤون العامة، العراق.
12. **ميخائيل باختيين** : الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمني العيد، ط1، 1986، دار توبقال النشر، المغرب.

المراجع باللغة الأجنبية

1. Christiane Achour, Amina Bakkat. clefs pour la lecture des récits, édition du tell quel, 2002 Blida, Algérie.
2. GERARD Génette, Figure I, éd seuil 1966.
3. GERARD Génette, Figure II, éd Cérés, Tunis , 1996.
4. GERARD Génette, Palimplsetes « la littérature au second degré, éd seuil 1982.
5. MIKHAIL Bakhtine, esthétique et théorie du Roman, tr Darida Olivier, éd ; Gallimard, 1978.
6. Roland Barthes : plaisir du texte éd seuil 1973.
7. Tzvetan Todorov : théorie de la littérature, textes des formalistes russeseéunis, 1965, éd seuil

المعاجـم

1. OSWALD Ducrot et TZVETAN Todorov, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd seuil 1972.

2. BASSAM BARAKE: Dictionnaire de linguistique français, arabe, 1er éd, 1985, tripoli, LIBAN.

3. Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés : Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette.

4. **مجدي وهبة**: معجم مصطلحات الادب، مكتبة لبنان، الطبعة الاولى، 1974.

5. **المنهل القريب** : قاموس فرنسي عربي، تاليف، سهيل إدريس، دار الاداب، بيروت.

6. **القاموس الشامل**: فرنسي ، فرنسي عربي، زاهي طلعت قبيعة، دار الراتب، بيروت.

الرسائل الجامعية

1. الاليات السيميائية للتناص وتطبيقاتها النقدية, إعداد: عبيد نصر الدين، إشراف: احمد يوسف، 2004-2005 ، جامعة وهران كلية الادب.

2. السرقات الادبية في ضوء نظرية التناص، إعداد نور الدين صدار، إشراف: 2000-2001 جامعة وهران كلية الادب

الدوريات

باللغة العربية:

1. مجلة البحرين، العدد 24، افريل 2000، علي نجيب ابراهيم، الواقعية وتفاعل النصوص.
2. مجلة تجليات الحداثة ، العدد 2، جوان 1993، جامعة وهران، محمد داود، مفهوم الحوارية عند باختين.
3. مجلة عالم المفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد 03، يناير مارس، 1997، جميل حمداوي السميوطيقا والعنونة.
4. مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 61/60 سنة 1989 مركز الإنماء القومي،
   1. بشير القمري ، مفهوم التناص والامتداد.
   2. عبد الوهاب ترّو، تفسير وتطبيق التناص في الخطاب النقدي.

باللغة الفرنسية:

5. Communications 8, l'analyse structurale du récit, éd seuil, 1981, TZVETAN Todorov « Les catégories du récit littéraire ».

المكتبة الإلكترونية:

- عادل الاسطة، محرك البحث www.goole.com من موقع www.adabiyate.com

- ENCARTA-2005.

الملحق

كشف باهم المصطلحات الواردة في البحث

A

تلميح -Allusion

معمارية النص / جامع النص -Architexte

ماقبل النص -Avant texte

النص الذاتي -Autotexte

C

إحتفالية -Carnaval

استشهاد -Citation

التكثيف -Charge

الإيحاء -Connotation

D

الحوارية Dialogisme

هي التفاعل اللفظي الذي يحدث بين الافراد اجتماعيا وهذا المفهوم اسس له باختين من خلال دراسته لحوارية دوستيوفسكي ورابليه وقام بتبيين العلاقات التي تنتج من الحوارية حيث ميز بين الخطاب الحواري متعدد الاصوات ووحيد الصوت.

الحوار الخالص Dialogue pur

الخطاب: Discours

E

التلفظ Enonciation

الملفوظ Enoncé

الكتابة **Ecriture**

بمعنى اخر الكتابة الادبية ، هي من المنظور الخطي (الدّال) هي التخطيط او التمثيل الغرافي للكلام حيث تشمل جملا ، مقاطع، نصوصا ....) اما من الناحية الدلالية هي فعل انفتاح اللغة، تمفصلها، وتخطيها وتختلف الكتابة باختلاف مجالاتها، الكتابة السياسية، الكتابة الصحفية الكتابة العلمية ...اما الكتابة الادبية هي التي تتجاوز هذه المجالات حيث تستحضر جميع طاقات التعبير والتاليف واستخدام الصيغ الجمالية والفنية للادب.

النص الفوقي: **Epitext**

هو شكل من اشكال النص الموازي، حيث يتضمن العرض الذاتي، الاجوبة للجمهور التعليق الذاتي، حوارات، استجوابات....

الإنزياح: **Ecart**

هو مصطلح عسير الترجمة لانه غير مستقر في متصوره فيمكن الاصطلاح عليه بعبارة التجاوز او لفظة اخرى استعان بها البلاغيون العرب "العدول"، فهو عدول عن النمط التركيبي الاصلي ويتصل الانزياح بالتوزيع، اي بالعلاقة التركيبية.

ويعتبر الانزياح خروج عن المعيار، وانزياح عن اللغة العادية (اليومية)، وقد حاول "جاكبسون" التدقيق في مفهوم الانزياح فوصفه بخيبة الانتظار من باب تسمية الشيء بما يتولد عنه، وجاء لفظه على لسانه بالانجليزية Decieved Expectation ويعني حرفيا "تلهف قد خاب" وترجم إلى الفرنسية L’Attante Déçue ويعني الانتظار الذي خاب.

G

الجنس الادبي: Genre littéraire

صيغة فنية عامة لها مميزاتها وقوانينها الخاصة ،وحدودها التي تفصل جنسا عن اخر كالشعر الملحمي والشعر المسرحي والشعر التعليمي والشعر الغنائي في المفهوم الكلاسيكي، ثم تحولت نمطية هذه الاجناس في المدرسة الرومانسية، فتداخلت عناصر من هذا الجنس بعناصر من جنس اخر لتشكل جنسا ادبيا جديدا فتحول الشعر إلى نثر مثلا الرواية التي ولدت منن رحم الملحمة، او المسرحية التي اتخذت من النثر شكلا لها في العصر الحديث بعد ان كانت شعرية [1] .

النص المولد: Génotexte

هو شبيه بعمل فرويد في تاويل الاحلام ، إنه مجال المكونات هو المكان الذي توجد فيه الدلائل المستثمرة من طرف الدوافع[2] وتقول عنه كريستفيا بأنه بنينة وليست بنية، تلفظا وليس ملفوظا إنه ليس الدال بل هو جمع الدوال اللانهائي[3].

H

النصوص اللاحقة : Hypertextualité

هي العلاقة التي تجمع نص لاحق بنص سابق، وهي نصوص من الدرجة الثانية، تتخذ من النص السابق محورا لها وتنطلق منه ، وهذا الانطلاق ينتج عن تعديل مباشر او غير مباشر.

---

[1] الاليات السمائية للتناص ، مقاربة في اصوله المعرفية وتطبيقاته النقدية ،اشراف احمد يوسف ، إعداد عبيد نصر الدين 2005/2004، ص 169.

[2] نور الدين السد ، الاسلوبية وتحليل الخطاب ،ص 101.

[3] عمر اوكان ، مدخل لدراسة النص والسلطة ،ص 59.

التاويليات: Herméneutique

هي نظرية التاويل وممارسته والبحث عن المعنى الضائع ، وهي قديمة تعود إلى تأويلات الكتب المقدسة، وتعني بتاويل حقيقته هذه الكتب الواقعية والروحية ثم انتقلت بعد ذلك لتاويل كل ما هو رمزي وغامض ، وبخاصة كل ما يتصل بالادب [1].

النص اللاحق: Hypertexte

لنص السابق: Hypotexte

التهجين: Hybridisation

يعتبر مزجا بين لغتين إجتماعيتين في ملفوظ واحد

التهجين القصدي Hybride intentionnel

يعتبر عنصرا فعالا في إنتاج الحوارية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بصورة اللغة وبصفة باختين بتهجين واع اي الوعي بلغة من جانب لغة اخرى.

خارج النص: Horstexte

وهي كل ما يتعلق بما هو خارج عن النص ، مثلا : حياة الشاعر زمنه وعصره، انتماءاته المختلفة، والنقد الجديد يرفض التدخل الخارجي للنص حيث ينظرون إلى النص من داخله، وهذا ما يساهم في عملية التلقي وإنتاجية النص دون اللجوء إلى العوامل الخارجية التي ساهمت في تشكيل النص.

---

[1] الااليات السيمائية التناص ، عبيد نصر الدين.

I

التضمين: Implication

في علم البديع العربي يعني الاقتباس، وهو ان يدخل الشاعر او الكاتب فيما ينظم او يكتب، اية او حديث او حكمة او مثلا او بيتا من الشعر، اي بكلام غيره بلفظه ومعناه وذلك لتاييد ما يكتب او لتوثيق صلته بما ينظم[1].

التناصية: Intertextualité

مصطلح سيميائي له معان خاصة عند بارت كرستيفا جينيت وريفاتير واتفقوا على انه نص يجتمع ويتقاطع مع نصوص سابقة له ، بمعنى ان النصوص تشير إلى نصوص اخرى ، ترى كريسفا بان التناص هو لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وريفاتير يرى بان النص المقروء يخفي نصا اخر ، اما تودورف يرى بان المعنى المباشر او غير المباشر لعمل ما يرتبط مع عمل اخر وفيلب سولير ، يعرف بان التناص هو كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة ، وجينيت يرى التناص هو الذي يمثل علاقة حضور بين نصين او اكثر، إذن التناص هو تاليف علاقات بين النص الحاضر والنص الغائب اي بين الداخل والخارج، الماضي والحاضر.

المتناص: Intertexte

هو نص يكمن في داخل نص اخر ليشكل معناه سواء اكان المؤلف واعيا بذلك ام غير واع به ، وهذا النوع من الشعرية للتناص هو محاكاة ساخرة[2].

إيديولوجيم: Idéiologème

هو هيمنة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه او الذي يحيل إليه وتعرفه كريستيفا فتقول عنه :" هذه الوظيفة التناصية التي يمكن ان نقراها

---

[1] مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الادب ،ص 561 ، مكتبة لبنان.
[2] السيمياء والتاويل : روبرت شولز ترجمة : سعيد الغانمي ،ص 244.

مجسدة في مختلف مستوياتها، بنية كل نص، والتي تمتد على طول مسافته بإعطائها له خيوطها التاريخية والاجتماعية[1].

التقليد: Imitation

L

القراءة: Lecture

ظهر موضوع القراءة في حقل الدراسات الأدبية مع بداية السبعينات حيث اسهم نقاد منظرون المان هانس روبرت جوس وولف غانغ إيزر في تحديد المحاور الكبرى لجماليات التلقي التي تؤكد اهميته دور المتلقي في تحقيق الاثر الجمالي اي في نقل النص عن حالة الإمكان إلى حالة الانجاز الذي يولد معها نص القارئ ، ثم تطور معهما[2].

النص المقروء: Lisible texte

M

نص واصف: Métatexte

المحاكاة: Mimésis

استعمله افلاطون قبل ارسطو، وهذا المصطلح يتضمن معنى "العرض" او "إعادة العرض" او "الخلق من جديد"[3].

---

[1] مدخل لدراسة النص والسلطة ، عمر اوكان ،ص 59.
[2] تجليات الحداثة ، معهد اللغة العربية واذبها ، جامعة وهران ع 4 ، يونيو 1996 "سيمولوجيا القراء بـ اوتن ، ترجمة الطاهر روابنية
***
[3] ارسطو : فن الشعر تروتع ابراهيم حمادة الطبعة الاولى ، 1420 هـ 1999 م هلا للنشر والتوزيع ، ص69.

P

المحاكاة الساخرة: Parodie

او البارودية اليونانية "Parodia " هي بمعنى نشيد مضاد ، عبارة عن عمل ادبي يحاول به مؤلفه ان يقلد عملا ادبيا اخر ، ولكن في صيغة مضادة قصد التهكم وإثارة الضحك عن طريق استخدام وسائل مختلفة منها المغالاة في التصوير إلى درجة السخرية ، ولقد يتناول التقليد المتهكم عملا كوميديا او تراجيديا، او اي جزء منهما[1].

الطرس: palimpsestes

مصطلح جاء به "جينيت"، ويعني كتابة او تاليف نص فوق نص اخر من دون إلغاء النص الاول الذي يبقى مرئيا[2]. بحيث لا يستطيع النص الجديد إخفاء اثار الكتابة القديمة بصفة كاملة .

المعارضة الساخرة: Pastiche

تعني التقليد الهزلي او قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا والهزلي جديا، والمدح ذما والذم مدحا، وتدل المعارضة لغويا على المحاكاة والمحاذاة في السير وهناك معنى عاما بجانب هذا المعنى الخاص وهو محاكاة اي صنع واي فعل وهذا المعنى جعل النقاد العرب يطلقون على المحاكاة الشعرية اسم المعارضة[3].

الإنتاجية: Productivité

تعدد الاصوات: Polyphonie

---

[1] ارسطو ، فن الشعر تر وتع : إبراهيم حمادة ، ص 80 .

[2] Palimpsestes :p 556.

[3] محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ،ص 120-121.

السرقة الأدبية: Plagait

تعني السرقة الادبية النقل والإقتراض والمحاكاة مع إخفاء المسروق.

النص المحيط: Peritexte

ما يدخل في إطار المقدمات والذيول، ويتضمن الغلاف الملصقات، اسم المؤلف، العناوين، الاهدءات ، المقدمات، فكرة الكتاب، النقط...

المناص: Paratextualité

او ما يسمى بالنص الموازي، هو بمثابة عتبة تحيط بالنص والمقصود بعتبة النص اي المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الاولية والاساسية للعمل المعروض.

إستبدالي: Paradigmatique

اخذ السيميائيون عن دي سوسير فكرة ان اية إشارة (قبل ظهورها في اي منطوق فعلي) توجد في شفرتها كجزء من قائمة تبادلية ، اي من نظام العلاقات التي تربطها بإشارات اخرى من خلال التشابه والاختلاف، ففي اللغة ترتبط الكلمة تبادليا مع المترادفات، والمتضادات من الجذر نفسه ، وايضا الملفوظات التي تشابه معها صوتا[1]

الشعرية: Poétique

هي علم موضوعه الشعر والنثر معا واعتبرها النقاد " النظرية العامة للاعمال الادبية" إبتداء من ارسطو إلى غاية الشكلانيين الروس حيث تدرس القيمة الجمالية للعمل الادبي، او ما اسماه جاكبسون R.Jakobson بالوظيفة الشعرية La Fonction

[1] السيمياء والتاويل ، روبرت شولز ترجمة : سعيد الغانمي ،ص 242.

التي تجعل شكل الرسالة منسجما وتظهر هذه الوظيفة في البنية اللغوية poétique للرسالة والتي تجعل الخطاب ادبيا[1].

النص الظاهر: Phéno-texte

يعني التمظهر اللغوي كما يتراءى في بنية الملفوظ المادي وهو مجال اللغة التواصلية.

S

البنية: Structure

يتالف الاثر الادبي من عنصرين هما البنية او التركيب والنسج او السبك، ويقصد بالاولى المعنى العام للاثر الادبي وهو الرسالة التي ينقلها هذا الاثر بحذافيرها إلى القارئ بحيث يمكن التعبير عنها بطرائق مختلفة، غير التعبير المستعمل في المعنى الادبي، اما النسج فالمراد به الصدى الصوتي لكلمات الاثر وتتابع المحسنات اللفظية والصور المجازية والمعاني التي توحي إلى العقل من مدلولات الكلمات المستعملة[2].

السيماناليز: Sémanlyse

مصطلح اطلقته كريستيفا على التحليل الذي يتناول " التدليل " حيث يدرسه داخل النص، إذ يخترق الدال مع الذات والرمز ، إضافة إلى التنظيمات النحوية للخطاب من اجل الدخول إلى هذه المنظومة حيث تتجمع اصول ما يدلّ في حضور اللغة.[3]

التدليل: Signifiance

ينتمي مصطلح التدليل إلى مستوى الممارسة الدالة (الإنتاجية، التلفظ، التناص) وتعرفه كريستيفا (بكونه العمل التفريقي، التنضيدي، التجابهي) الذي يمارس داخل اللغة

---

[1] Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Algirdas Julien Greimas et Joseph courtès, Hachette , p : 282-283.

[2] معجم مصطلحات الادب ، مجدي وهبة ، 540، 541.

[3] عمر اوكان ، مدخل لدراسة النص والسلطة ،ص 57.

ويودع على سطر الذات المتكلمة بسلسلة تواصلية ونحوية مبنية، وما يميزه عن الدلالة هو وضع التدليل للذات في النص ما يسميه بارت بمصطلح "المتعة" اما الدلالة تنتمي إلى مستوى المنتوج" التواصل، الملفوظ، التمثيل، الواقع"[1] ويرى تودورف ان التدليل يجعل من النص فضاء متعدد الدلالة تتقاطع فيه عدة معان ممكنة إنه "لا نهائية العمليات الممكنة في حقل معطى للغة"[2].

مجلة تيل كيل : Tel quel

ظهرت مجلة Tel quel عام 1960 واخذت اسمها وتوجهها من الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي نشر عملا 1941 بهذا العنوان، الجزء الاول وعام 1943 الجزء الثاني عن دار غاليمار Galimard ويؤكد فيهما فاليري إيمانه باولوية الشكل فيقول: "إن الاعمال الجميلة هي بنات لشكلها الذي يولد قبلها[3].

اما جماعة تيل سمت نفسها بجماعة الدراسات النظرية، وذلك بعرض خلاصة لجهدها الجماعي الذي ي حمل عنوان " نظرية الجمع عام 1968 ووقع على المقالات كل من ميشل فوكو ورولان بارت جاك دريدا.

المتعاليات النصية: Transtextualit

هذا المصطلح طرحه "جينيت" على علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف انماط الخطاب التي ينتمي إليها،وفي هذا الإطار يدخل الاجناس وتحديداتها التي تتعلق بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها.

النص: Texte

هو وحدة دلالية ، يتالف من جمل ومقاطع تعتبر وسيلة ليتحقق بها النص، وإذا كانت تجمعها علاقات قبلية وبعدية فتحقق في النص ما يسمى بـ: النصية ، وتتعدد

---

[1] المرجع نفسه ،ص 57.

[2] Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p.445.

[3] مفهومات في بنية النص ، تر وائل بركات ،ص 84.

مفاهيم النص عند البنيويين واللسانين والسميائيين، ويوجد النص المكتوب « texte Scriptible»، النص الممكن Texte Possible، النص المنفتح Texte Ouverte، النص المنغلقTexte clos.

النسيج: **Texturs**

ويعني المتن، والجزء الرئيسي من المؤلف مستقلا عن شروحه وحواشيه، ويتضمن مفهوم النص ويشير إلى:

ا- الكلمات المطبوعة والمخطوطة التي يتالف منها الاثر الادبي.

ب- اقتباس اجزاء من الكتب المقدسة والتعليق عليها في الوعظ.

جـ - الإقتباس الذي يعتبر نقطة انطلاق البحث او خطبة[1].

الاندلس:

بدات حضارة الاندلس منذ ان فتحها طارق بن زياد وموسى بن نصير سنة 92هـ وسقطت بسقوط غرناطة سنة 897هـ.

تعاقب على حكم الاندلس ستة عصور:

- عصر الولاة من سنة 95هـ إلى سنة 138هـ.
- الدولة الاموية بالاندلس من سنة 138هـ إلى سنة 422هـ.
- ملوك الطوائف من سنة 422هـ إلى سنة 484 هـ.
- المرابطون بالاندلس من سنة 484هـ إلى سنة 540هـ.
- الموحدون بالاندلس من سنة 541هـ إلى سنة 633 هـ.

دولة بني الاحمر في غرناطة من سنة 636هـ إلى سنة 897هـ.

غرناطة:

اختلفت اراء الباحثين في اصل هذه التسمية فيرى البعض ان اسم غرناطة يرجع إلى عهد الرومان، وانه مشتق من الكلمة الرومانية اللاتينية Granata ومعناها

---

[1] معجم مصطلحات الادب ، مجدي وهبة ،ص 566 ، 567.

"الرمانة"، وانها سميت كذلك لجمالها وكثرة حدائق الرمان التي كانت تحيط بها[1]، وهي اخر عهد للاندلس.

خاتمة غرناطة: كانت مماليك الإسبان الرئيسية هي قشتالة والاراكون، تزوجت ملكة قشتالة "إيزابيلا" من ملك الاراكون "فرديناند" وبرزت إسبانية كدولة فتية، ثم حصل نزاع بين ابي عبد الله الصغير بن ابو الحسن ابن الاحمر وعمه الملقب "الزغال" بعد وفاة ابيه، اقتسم المملكة بينهما فكان للزغال "مالقة" و"المرية" وجنوب غرناطة اما الباقي فكان لابي عبد الله الصغير.

ارتبط ابو عبد الله الصغير بمعاهدة صداقة مع فرديناد فبعث فرديناد جيشا كبيرا لمحاصرة مالقة لعدة شهور، وارسل الزغال جيشا من المرية لإنقاذ مالقة، فقطع ابو عبد الله الصغير الطريق عليه بقوة عسكرية ارسلها لينتصر للإسبان.

لم يمضي وقت قصير حتى طلب فرديناد من ابي عبد الله تسليم غرناطة فورا، وقد بدا حصار غرناطة في خريف سنة 1491م ثم بدا ابو عبد الله الصغير مفاوضاته سرا لتسليم غرناطة وفك الحصار عنها، وفي صباح اليوم الثالث من كانون الثاني 1492م استيقظ الإسبان على طلقات المدافع من قصر غرناطة وإذا بهم يرون الصليب منتصبا على قصبه واعطيت المفاتيح لــ"فارديناد" و"إيزابيلا". اما ابو عبد الله الصغير قصد وادي "برشامة" ولما وصل إلى مرقب عال من المدينة يودع مدينته ولم تكن في عينيه اجمل منها في تلك الساعة ولم يملك نفسه حتى صاح "الله اكبر" ثم انهمرت دموعه من دون انقطاع، حينها قالت له امه عائشة: "إبك مثل النساء ملكا مضاعا لم تحافظ عليه مثل الرجال" وقد سمى الإسبان تلك الذروة التي وقف عليها اخر سلاطين غرناطة وهو يبكي المنزل "باخر حسرات المغربي"[2].

---

[1] لسان الدين ابن الخطيب، ذخائر العرب 17، الإحاطة في اخبار غرناطة، تحقيق وتقديم عبد الله عنان، المجلد الاول، دار المعارف، مصر، ص 99.
[2] شكيب ارسلان، خلاصة الاندلس، من ص 250 إلى ص 285.

السيرة العلمية لــ"جيرار جينيت"



Gérard Génette

- **1965**: مقالة في مجلة L'Arc "البنيوية والنقد الادبي"، يتحدث فيها عن النقد الجديد للمنهج البنيوي في الدراسات الادبية[1].

- **1965**: دراسة حول "صمت فلوبير" وهي دراسة مدحية للجوانب غير السردية وضد السردية الموجودة عند فلوبير[2].

- **1968**: توقف عند الاشكال السردية في العصر الباروكي وعند الرواية الستاندانية[3].

- **1969**: بدا بدراسة تحليلية لمجموع رواية "البحث عن الزمن الضائع"، ولقد صدرت هذه الدراسة عام 1972 في كتاب اشكال III تحت عنوان "خطاب الحكاية" ويتحدث فيها عن البنيات الدالة او الشكلية ذات الصلة بنماذج السرد (دراسة زمن، إدارة وجهة النظر، موقف السارد ووظائفه)[4].

- **1970**: مقالة عنوانها "البلاغة المحدودة" نشرها في مجلة اتصالات Communication، عدد 16، كانون الاول، اعيد نشرها في كتاب اشكال III يبحث فيها عن البلاغة وبصورة خاصة في نظرية الرموز والعلامات في حق الدلالية والاسلوبية الحديثة[5].

---

[1] جيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، ص 61.
[2] المرجع نفسه، ص 65.
[3] المرجع نفسه، ص 66.
[4] المرجع نفسه، ص 67.
[5] المرجع نفسه، ص 65.

- **1981**: مقالة عنوانها "حدود السرد نشرها في مجلة اتصالات Communication 08، حاول فيها تحديد المجال السردي في الرواية.

مؤلفات "جيرار جنيت":

1. **اشكال III (Figures III)**: هذا المؤلف هو تحليل لرواية "البحث عن الزمن الضائع" وهي دراسة في النظرية العامة للبنيات السردية حيث يحدد فيها البنيات الشكلية ذات الصلة بنماذج السرد (دراسة الزمن، إدارة وجهة النظر، موقف السارد ووظائفه)[1].

2. **عتبات (Seuil) 1987**: وهذا المؤلف يطرح فيه إشكالية العنوان ويمثل النص الموازي حيث من خلاله يمكن القبض على الخيوط الاولية للنص ككل.

3. **مدخل إلى جامع النص 1979 "Introduction à l'architexte"**: يطرح فيه مسالة الشعرية والتي تمثل مجموع الخصائص العامة التي ينتمي إليها كل نص مثل اصناف الخطابات، صيغ التعبير، الاجناس الادبية.

4. **عمل الفن "الثبات والتجاوز" 1994 (L'œuvre de l'Art « Immanence et Transcendance »)**: يوضح فيه جنات مسالة وجود الاعمال الفنية حيث يقسمها في تعبيرات "غودمان" إلى نظامين اساسيين، النظام الاول "L'autographique" وهو العمل المنفرد بنسخته الواحدة مثل اللوحة الفنية المتعلق بوجود الاعمال المرتكزة على موضوعات مادية مثل موضوعات الرسم والنحت او الهندسة المعمارية اليدوية، اما النظام الثاني هو "L'allographique" المتعلق بوجود الاعمال المرتكزة على موضوعات فكرية مثل موضوعات الادب والموسيقى او الهندسة المعمارية على المخطط[2]. ويعني "L'allographique" العمل الذي يمكن نسخه نسخا عديدة من دون وجود فارق بين نسخته الاولى ونسخته الاخيرة.

---

[1] عن جيرار جينيت، من البنوية إلى الشعرية ص 66.
[2] المرجع نفسه ص 87.

5. عمل الفن "العلاقة الجمالية" 1997 " L'œuvre de l'Art: la relation esthétique": يحاول فيه إيضاح الفعل الجمالي الذي لا يمكن ان يكون في جوهره إلا علائقيا، والعلاقة الجمالية بالنسبة إليه تتمحور حول ثلاثة وظائف "الاهتمام الجمالي" المتعلق بالرضا و"التقويم الجمالي" والذي يتعلق بحكم الذوق ثم "الوظيفة الفنية" والتي تتمثل في السمات الخاصة للعلاقة في الاعمال الفنية والتي تتميز بإدراك الغاية المنتجة[1].

---

[1] جيرار جينيت من البنوية إلى الشعرية، 91-92.

تراجـم الأعـلام

ميخائيل باختين (MIKHAIL Bkhtine) :

ولد باختين سنة 1895 في الإتحاد السوفياتي، درس جامعة "اديصا" ثم رحل إلى "سان بطرسبورغ" وفيها حصل على شهادة في التاريخ وفقه اللغة.

في مستهل الثلاثينيات شرع باختين في تاليف كتابه عن رابليه، وفي سنة 1969 اخد يساهم في المجلات الادبية مثل KONTSKST, VOPROZY, LITERATURA ولم يتمتع بالشهرة إلا في نهاية حياته بعد إعادة نشر كتابه عن دوستيوفسكي واطروحته الجامعية عن رابليه توفي سنة 1975 .

من مؤلفاته :

- الماركسية وفلسفة اللغة Marxisme et la Philosophie du Langue
- شعرية دوستيوفسكي poétique de Dostoïevski
- Esthétique et théorie du roman.

تزفيطان تودروف (TZVITAN Todorov):

باحث وناقد من اصل روسي، يقيم في باريس ويعمل في مركز الابحاث الوطني للعلوم G.N.R.S.

نقل إلى الفرنسية نصوص الشكلانيين الروس التي نشرت تحت عنوان نظرية الادب « texte des formalistes russes , théorie de la littérature ».

بحث في بنية القول الادبي، واوضح معنى الشعرية وحدد القوانين العام لولادة العمل الادبي.

من مؤلفاته:

- الادب والدلالة 1967.
- ماهي البنيوية 1968.
- مدخل إلى الادب الفنتازي 1970.
- شعرية النشر 1971
- الرمزية والتاويل

* **رومان جاكبسون (R.Jakbson)** :

- ولد في موسكو سنة 1896 ، مؤلف عدة اعمال في جميع ميادين الالسنية وفي نظرية الادب ولقد مارس نشاطاته في مجالات اخرى: الانثروبولوجيا، الفولكلور، علم النفس، نظرية الإعلام .....إلخ.
- مؤسس حلقة موسكو الالسنية 1915-1920 التي اصبحت في ما بعد حركة الشكلانيين.
- عاش بين عام 1920 وعام 1939 في تشيكوسلوفاكيا حيث كان احد انشط الاعضاء في حلقة براغ الالسنية.
- اشتهر "جاكسون" بتحليله الدقيق لما يسميه بوظائف اللغة وراى ان الوظيفة الشعرية هي التي تهيمن في الشعر على الوظيفة الإحالية الواقعية، مما يجعل الشعر يبدو غامضا.
- كتب باكثر من لغة كتابه «مسائل في الشعرية» المؤلف من نصوص كتبت خلال اكثر من نصف قرن 1919-1972 بعض هذه النصوص كتبها بالفرنسية والاخر بالإنجليزية والالمانية و التشيكية.

مؤلفاته المنقولة إلى الفرنسية :

- دراسات في الالسنة العامة 1963.
- مسائل في الشعرية 1973.
- ثماني مسائل في الشعرية 1977.

- ثلاثة دروس عن الصوت والمعنى.

جوليا كريستيفا (Julia Kristiva):

من مواليد 1941 ذات اصل بلغاري متاثرة بالثقافة الفرنسية هي ناقدة وباحثة قرات باختين وتبنت مفهومه عن الحوارية، واطلقت عليه مصطلح التناص.

مؤلفاتها :

- ثورة اللغة الشعرية
- النص الروائي 1970
- تعددية الكلمة 1977

جيرار جينيت (Gerard Génette):

- ناقد وباحث فرنسي، مدير الدراسات في المعهد التطبيقي للدراسات العليا في باريس، مدير مساعد لمجلة "الشعرية Poétique " ولمجموعة الكتب التي تصدر تحت هذا الاسم.

- منذ ان صدر كتابه "Figures I" عام 1966، ثم "Figures II" عام 1969 و"Figures III" وجيرار جينيت يبرز كواحد من اهم ممثلي التحليل البنيوي ونظرية الاشكال الادبية.

مؤلفاته:

- اشكال I 1966 « tel quel » Figure I
- اشكال II 1969 « tel quel » Figure II
- اشكال III 1972 « tel quel » Figure II I
- مدخل إلى جامع النص Introduction à la l'archi texte « poétique 1979 »
- اطراس " الادب في الدرجة الثانية" Palimpsestes « la littérature au second degré » 1982
- خطاب جديد للحكاية Nouveau discours du récit 1983

- عتبات Seuils 1987
- المتخيل والواقعي Fiction et diction 1991
- عمل الفن" الثبات والتجاوز L'œuvre de l'art « immanence et transcendance »1994.
- عمل الفن "العلاقة الجمالية" L'œuvre de l'art «la relation esthétique » 1997.

ميشال رفاتير MICHEAL Rinffaterre :

ناقد وباحث امريكي، استاذ في كولومبيا ورئيس القسم الفرنسي فيها وهو من النقاد الاسلوبيين ركز على تحليل النص وله اثر في المنهج التحليلي الشكلي وفي تحليله لا يستهدف ريفاتير معيار الجميل بل إيضاح الالية المولدة للجمال.

مؤلفاته :

- دراسات في الاسلوبية البنيوية (1971) وهو مجموع نصوص نشر قسما منها بالفرنسية ونقل الباقي عن الإنجليزية إلى الفرنسية.

*** رولان بارث ROLAND Barthes :**

ولد عام 1915 وتوفي في فيراير 1980 بعد ان صدمته سيارة وهو يعبر الشارع المواجه لـــ (كوليج دي فرونس) تقلب بين الوجودية والماركسية والبنيوية وعلم اللغة والنقد النصي وجمع بين علم الاجتماع والنقد الادبي.

مؤلفاته :

S/Z 1970، لذة النص 1973، خطاب عاشق 1977، الكتابة بالدرجة الصفر،برج إيفل، إمبراطورية الإشارة.

محمود درويش:

شاعر فلسطيني ولد عام 1945 نزح مع عائلته إلى لبنان ثم عاد إلى قريته "البروة" اتم دراسته في جامعة نازاريت وبعدها في موسكو اعتقل ووضع قيد الإقامة الجبرية عدة مرات بعد ذلك ذهب للعيش في القاهرة ثم ببيروت التي عمل فيها مديرا لمركز الابحاث الفلسطينية ومجلته "شؤون فلسطينية" ثم مجلة الكرمل. نال عدة جوائز منها جائزة اللوتس وجائزة المتوسط وجائزة ابن سينا.

سمي بشاعر الارض المحتلة وشاعر القضية الفلسطينية وقد تميز شعره بغنائية فذة ذات طابع سمفوني وإيقاع متنوع غني وجريء القول.

مؤلفاته:

عصافير بلا اجنحة 1960، اوراق الزيتون 1964، عاشق من فلسطين1966، وجمعت له دار العودة في بيروت بجمع شعره و اصدرت عام 1971 المجلد الاول وعام 1977 المجلد الثاني.

الشكلانية الروسية Le Formalise Russe :

نشات بين حلقتي موسكو وسان بيترسبورغ خلال سنوات ما بين (1915-1930) وضمت شخصيات مختلفة وتلح على مفهوم الاستقلالية Autonomie خاصة في الامرين التاليين: الاستدلالية في علم الادب بوصفه مقاربة علمية والاثر الادبي بوصفه مادة بحث نوعي[1].

جماعة تيل كيل Tel Quel :

تاسست سنة 1960 بإدارة "فيليب سولير Philippe Sollers" نشرت المفاهيم الرئيسية التي اعدتها جماعة من المنظرين وفي سنة 1968 اصدرت نظرية الجمع « théorie ensemble coll. Tel quel 1968 seuil paris»، وهو مؤلف جماعي شارك فيه كل من فوكو Faucault بارث Barthes، دريدا Drida، وسولير sollers، وكريستينا Kristiva.

1. مفهومات في بنية النص بير : وائل بركات ص 36.

Résumé de la thèse

« La notion de l'intertextualité chez Gérard Génette »

Le discours littéraire est un problème primitif dans la critique moderne par ses traits esthétiques, et les études littéraires ont vécu un développement remarquable à travers le traitement stylistique, sémiotique, poétique.

Dans la poétique du texte se trouve plusieurs particularités artistique comme l'écart, la charge, l'intertextualité.

L'intertextualité est une relation de coprésence –indéfinitive- entre deux ou plusieurs textes qui a aboutissent à des significations différents et semblables au fond du texte littéraire. Et la relation de transformation elle est toujours présente dans le texte, elle est comme un fait nécessaire pour la rénovation et le dépassement pour une union.

On a essayé de présenter une recherche sur une théorique essentielle, en passant par l'étape fondatrice du notion de l'intertextualité et l'intraction des textes, et arrivant à la transtextualité chez « G. Génette ».

Pour la nécessité de la recherche, on a divisé cette étude en une préface, l'introduction, cinq chapitres, et une conclusion.

L'introduction est l'intitulé de la notion dialogisme chez « Mikhaïle Bakhtine » : on a défini le phénomène dialogisme, et signalé quelque particularités stylistiques du dialogue, comme l'hybridisation, l'interrelation dialogisée des langages, et les dialogues purs.

D'autre part, on parlé de « Bakhtine » qu'il n'a jamais employé le terme d'intertextualité, mais il l'a introduit indirectement dans ses études sur la polyphonie.

Le premier chapitre, il à été désigné à la notion d'intertextualité dans la critique. Pour cela on a parlé de l'intertextualité chez un groupe de chercheurs.

L'intertextualité a apparut pour la première fois sous la plume de « Julia Kristeva » dans deux articles édites dans le revue « Tel quel », et son ouvrage 1969 « séméiotiké », d'où elle l'a, définit comme « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » puis, on a donné les points de vue des critiques sur la notion de l'intertextualité chez « R. Barthes » « M. Arrivé » « Philipe Sollers », « Marc Angenot » et « M. Riffaterre ».

Second chapitre est intitulé « la notion de l'intertextualité chez « G. Génette », on à parlé de l'objet de la poétique chez lui, qu'il a définit un mécanisme général de la création ; puis l'intertextualité comme un type dans la transcendance du texte.

« G. Génette » dans son livre « palimpsestes : la littérature au second degré » qui donne cinq types de transtextualité.

Le premier est l'intertextualité telle qu'elle à été présentée par « Julia Kristiva » au par avant, « Génette » qu'il à définit « ... une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, édiétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre ».

La figure de l'intertextualité se compose formules :

1-Une forme plus explicité et la plus littérale, c'est le citation.

2-Une forme moins explicité et moins canonique, c'est une plagiste.

3-Une forme moins explicité et moins littérale, c'est l'allusion.

Le second type « le paratexte » est constitué par une relation généralement moins explicité et plus distante de l'ensemble d'œuvres littéraires.

Le troisième type de transcendance textuelle ; c'est la métatextualité, la relation commentaire qui unifier un texte à un autre texte dont il parle et sans le nommer.

Le quatrième type, c'est l'hypertextualité, qu'il l'a définit : « toute relation unissant un texte B (hypertexte) a un texte antérieur A (hypotexte) ».

Le cinquième et le dernier type de relation transtextualité c'est l'architextualité, qu'il l'a déterminé comme statut générique du texte : cette relation est tout muette.

Le troisième chapitre est intitulé « l'hypertextualité et la poétique » d'une part, on a fait ressortir les particularité techniques de « la transcendance du texte » et la relation de transformation ; on a parlé de l'intertextualité et de sa fonction, et son effet de lecture.

Le quatrième chapitre est une étude pratique sur le poème arabe, on a choisie le poète « Mahmmoud Darouiche », parlons des facteurs historiques et sociologiques et culturels sui ont influencé et déterminé leur cheminement poétique.

Le cinquième chapitre et intitulé « l'hypertextualité chez Mahmmoud Derouiche » on a essayé de découvrir l'intertextualité dans ses poèmes ; au début, on a analyse son poème « Onze étoiles sur la dernière scène de l'Andalouisie » et « le discours de l'indien rouge l'avant dernier devant l'homme blanc » et « l'hiver de Rita », on a déterminé l'intertextualité verbal, de lieu, de personne et historique, pour découvrir transcendance textualité du texte dans les poèmes et la poétique de transformation entre l'intertextualité et la transtextualité.

A la fin de cette recherche on à constaté que l'intertextualité ne pose pas un problème d'ambiguïté ou de mis compréhension pour le lecteur.

٧

الفصل الثالث: الشعرية وعلاقتها بالتناصية

الفصل الرابع: المسيرة الإبداعية لمحمود درويش

الفصل الخامس: التناصية المتفرعة عند محمود درويش

الملحـق